
VE RI
TAS

LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE.

DIX-HUITIÈME SIÈCLE.—POÉSIE.

PARIS. — IMPRIMERIE DE FAIN,
Rue Racine, n. 4, Place de l'Odéon.

LYCÉE,

OU

COURS DE LITTÉRATURE

ANCIENNE ET MODERNE,

PAR J.-F. LA HARPE.

Indocti discant, et ament meminisse periti.

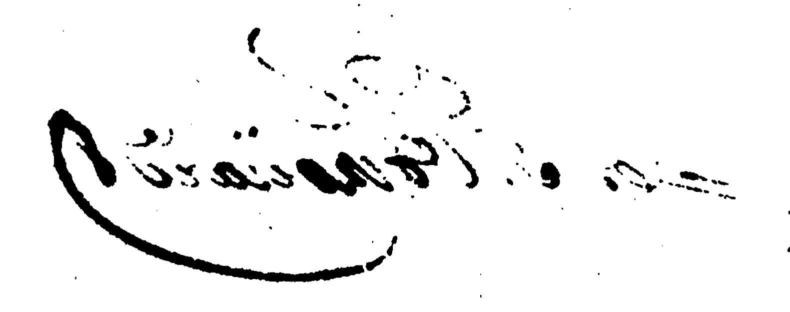
TOME ONZIÈME.



PARIS.

BAUDOUIN FRÈRES, ÉDITEURS,
RUE DE VAUGIRARD, N°. 17.

M DCCC XXVII. = XXXII



COURS
DE
LITTÉRATURE
ANCIENNE ET MODERNE.

TROISIÈME PARTIE.
DIX-HUITIÈME SIÈCLE.

SUITE DU LIVRE PREMIER.
POÉSIE.

SUITE DU TROISIÈME CHAPITRE.
DE LA TRAGÉDIE.

THÉATRE DE VOLTAIRE.

SECTION IX.
Mérope.

Il y a plus de deux mille ans que le sujet de *Mérope* est regardé comme un des plus beaux qu'il soit possible de traiter. Il a réussi chez toutes les nations qui ont eu un théâtre et qui ont

connu l'art de la tragédie, chez les Grecs, en Italie, et parmi nous; et il n'y en avait point de plus fameux chez les anciens, au jugement de Plutarque et d'Aristote. Celui-ci paraît le regarder comme le chef-d'œuvre d'Euripide; il cite la reconnaissance d'Égisthe et de Mérope, au moment où elle est prête à immoler son propre fils en croyant le venger, comme la plus théâtrale de toutes les situations connues [1]. Nous avons perdu cette tragédie avec tant d'autres d'Euripide; mais ce que nous savons du prodigieux succès qu'elle eut dans la Grèce peut faire penser que c'est principalement sur cet ouvrage qu'Aristote appuyait son opinion, lorsqu'il nommait Euripide *le plus tragique* de tous les poëtes.

Pourquoi ce sujet si heureux, que la poétique d'Aristote indiquait à tout le monde, s'est-il établi si tard sur la scène française, où, depuis Corneille jusqu'à nos jours, on l'avait essayé tant de fois? Entrepris successivement, d'abord par *les cinq auteurs* que Richelieu faisait travailler sous ses ordres, ensuite par ce même Gilbert qui voulut faire une *Rodogune* après Corneille, puis par La Chapelle sous le titre de *Téléfonte*, enfin par La Grange sous celui d'*Amasis*, il a fallu, pour être rempli, qu'il arrivât jusqu'à Voltaire. C'est que

[1] *Poétique*, chap. 14. — Κράτιςον δὲ τὸ τελευταῖον· λέγω σε οἷον ἐν τῷ Κρεσφόντῃ, η Μερόπη μέλλει τὸν υἱὸν ἀποκτείνειν, ἀποκτείνει δὲ οὒ, ἀλλ' ἀνεγνώρισε.

tous ces grands sujets de l'antiquité, qui semblent si favorables par l'intérêt qu'ils présentent, sont en même temps les plus difficiles par leur extrême simplicité. *Phèdre* et *Iphigénie* n'ont pu réussir qu'entre les mains de Racine, *Œdipe* et *Mérope* que dans celles de Voltaire : mais il y a entre ces deux dernières pièces la même distance qu'entre la jeunesse et la maturité. Il faut parmi nous, pour soutenir des sujets si simples pendant la durée de cinq actes, trouver dans son talent toutes les ressources que les Grecs trouvaient dans leur système théâtral. Il ne faut donc pas s'étonner que Voltaire, à dix-huit ans, n'ait pu tirer d'*Œdipe* que trois actes qui appartinssent au sujet, et il faut l'admirer d'avoir su, à quarante, être le seul de nos poëtes qui ait traité le sujet de *Mérope* avec toute la simplicité des anciens, et fourni cette longue carrière de cinq actes avec tout ce qu'on exige des modernes.

Jamais, il est vrai, l'on n'eut plus de secours : on sait toutes les obligations qu'il eut à l'auteur de la *Mérope* italienne, le célèbre Maffei ; et l'on voit par la lettre qu'il lui adresse, en lui dédiant son ouvrage, qu'il n'a pas prétendu les dissimuler. Mais comme on se plaisait, malgré cet aveu, à les exagérer encore, selon la disposition naturelle au public après le grand succès d'un bel ouvrage, il supposa une lettre d'un inconnu, nommé *La Lindelle*, où l'amertume de la cen-

sure formait comme une espèce d'antidote contre les louanges prodiguées à la *Mérope* italienne dans la dédicace de Voltaire. Le procédé n'était pas très-loyal, mais les critiques étaient justes ; et l'on doit convenir que, s'il a dû beaucoup à Maffei, il doit encore plus à son génie. Voltaire a été imitateur dans *Mérope* et *Oreste*, comme Racine dans *Phèdre* et *Iphigénie*, c'est-à-dire, en surpassant infiniment son modèle.

Ce n'est pas que je prétende diminuer en rien le mérite du poëte italien; je regarde sa *Mérope* comme l'ouvrage dramatique qui fait le plus d'honneur à l'Italie après les bonnes pièces de Métastase. Mais l'examen détaillé de ses beautés et de ses défauts, qui appartiennent à la littérature étrangère, m'éloignerait trop ici de mon objet principal; et je me contenterai d'indiquer les emprunts les plus remarquables que Voltaire lui ait faits, et les endroits beaucoup plus nombreux où la profonde connaissance du théâtre a mené le poëte français bien plus loin que celui de Vérone.

Tous deux ont eu assez de goût pour exclure tout épisode et toute intrigue d'amour, et pour soutenir l'intérêt du sujet sans y mêler rien d'étranger. C'est dans tous les deux un grand mérite; et si, d'un côté, l'exemple et le succès ont pu instruire Voltaire et déterminer sa marche, de l'autre, on peut croire que celui qui s'était tant

reproché le Philoctète de son *OEdipe*, qui n'avait point mis d'amour dans *la Mort de César*, et qui n'en mit point dans *Oreste*, aurait eu assez de jugement pour ne le point faire entrer dans *Mérope*. Ce qui est certain, c'est que Maffei, en se passant d'épisode, laisse de temps en temps languir son action, et que dans Voltaire l'intérêt ne se ralentit pas un moment : il croît de scène en scène, depuis le premier vers que prononce Mérope jusqu'au dénoûment. Ce mérite si rare se trouve aussi dans *Zaïre* : mais combien la matière était plus abondante ! Ici le sort d'Égisthe et les craintes maternelles de Mérope occupent sans cesse le spectateur depuis le commencement jusqu'à la fin, sans la plus légère distraction, sans qu'il s'y mêle aucune autre impression quelconque. Les juges de l'art, qui connaissent l'extrême difficulté d'attacher un intérêt progressif à cette exacte unité, de varier et de graduer les situations sans jamais en changer l'objet, ont toujours placé ce genre de perfection au premier rang ; et comme celle du style s'y joint dans la *Mérope* de Voltaire, ils s'accordent à regarder cet ouvrage comme le plus fini qui soit sorti de ses mains.

Son exposition est aussi animée et aussi attachante que celle de Maffei est froide : celle-ci n'est qu'une longue conversation entre Mérope et Polyphonte, où il n'est question que de l'amour prétendu qu'il affecte de montrer pour elle, quoi-

qu'en effet, comme il le dit après, il ne veuille l'épouser que par politique. Ces fausses démonstrations d'amour, qui ne servent pas même à tromper Mérope, ont fort mauvaise grâce dans la bouche d'un tyran sur le retour de l'âge, qui est connu de Mérope pour le meurtrier de son premier époux et de deux de ses enfans. Elle rejette ses offres avec indignation : cependant elle lui demande assez naïvement pourquoi il ne lui a pas parlé d'amour lorsqu'elle était dans la fleur de la jeunesse; et il répond que les soins et les travaux de la guerre l'en ont empêché, mais qu'il l'a toujours aimée, et qu'il *veut enfin satisfaire les désirs d'un amour retenu jusque-là dans le silence*; et l'on sent assez combien toutes les bienséances sont ici ridiculement blessées. Polyphonte s'exprime bien différemment dans Voltaire, qui, avant de l'amener sur la scène, a eu soin de nous faire connaître Mérope, de nous intéresser à sa situation, à ses dangers, à sa tendresse pour le seul fils qui lui reste. Il s'est conformé à ce principe reçu, qu'on ne saurait trop tôt s'emparer du spectateur, et le faire entrer dans tous les intérêts qui vont l'occuper. La confidente de Mérope nous en instruit très-naturellement, en mettant sous les yeux de cette reine tous les motifs de consolation qui doivent soulager ses douleurs. Les troubles civils qui ont si long-temps désolé Messène sont enfin apaisés : on va donner la couronne.

Sans doute elle est à vous, si la vertu la donne :
Vous seule avez sur nous d'irrévocables droits,
Vous, veuve de Cresphonte, et fille de nos rois;
Vous que tant de constance et quinze ans de misère
Font encor plus auguste et nous rendent plus chère;
Vous, pour qui tous les cœurs en secret réunis....

MÉROPE.

Quoi, Narbas ne vient point! Reverrai-je mon fils?

A peine ai-je entendu vingt vers, et déjà l'on m'a fait savoir, sans avoir l'air de me l'apprendre, l'état de Messène, les circonstances où Mérope se trouve placée, tous les titres qui la rendent intéressante et respectable. A peine a-t-elle dit un mot, et ce mot, qui ne répond à rien de tout ce qu'on lui a dit de plus important, de plus fait pour attirer son attention; ce mot, qui ne répond qu'à son cœur et à ses pensées, m'a déjà montré l'âme d'une mère qui ne respire que pour son fils; qui le demande, qui l'attend. Que de choses le poëte a déjà faites en si peu de temps! C'est à ces traits que l'on reconnaît d'abord un maître de l'art. Je n'en exige pas autant de Maffei: l'art n'avait pas été aussi cultivé, aussi approfondi dans son pays que dans le nôtre. Mais combien il était rare, même parmi nous, qu'on l'eût porté aussi loin depuis Racine! Il est partout le même dans cette première scène : l'auteur a conçu que, fondant toute sa pièce sur le seul sentiment maternel, il fallait commencer par nous y attacher

fortement. Il connaissait le pouvoir de ces premières impressions dont j'ai souvent rappelé l'importance, et qu'il faut établir puissamment dans l'âme des spectateurs, au moment où elle s'ouvre pour recevoir toutes celles qu'on voudra lui donner. Aussi Mérope n'est-elle jamais que mère, et ne pouvait l'être trop : elle ne parle que de son fils, ne voit que son fils, ne veut que son fils.

Me rendrez-vous mon fils, dieux témoins de mes larmes?
Égisthe est-il vivant? avez-vous conservé
Cet enfant malheureux, le seul que j'ai sauvé?
Écartez loin de lui la main de l'homicide.
C'est votre fils, hélas! c'est le pur sang d'Alcide :
Abandonnerez-vous ce reste précieux
Du plus juste des rois et du plus grand des dieux,
L'image de l'époux dont j'adore la cendre?

On lui parle de Polyphonte, de la nécessité de prévenir ses desseins ambitieux, et de songer à remonter sur le trône : toujours même réponse et même langage.

L'empire est à mon fils : périsse la marâtre,
Périsse le cœur dur, de soi-même idolâtre,
Qui peut goûter en paix, dans le suprême rang,
Le barbare plaisir d'hériter de son sang!
Si je n'ai plus de fils, que m'importe un empire?
Que m'importe ce ciel, ce jour que je respire? etc.

Et au commencement de l'acte suivant, lorsqu'il s'agit encore de partager ce trône avec Polyphonte, lorsque les amis de Mérope lui représentent que

tel est le vœu de Messène, qu'il faut se résoudre à ce parti nécessaire, elle s'écrie :

> Que parlez-vous toujours et d'hymen et d'empire ?
> Parlez-moi de mon fils, dites-moi s'il respire, etc.

C'est avec cette connaissance de la nature que le poëte dramatique dispose à son gré de tous les cœurs ; c'est en se persuadant bien que tout grand sentiment, toute grande passion dit toujours la même chose, quoique de cent manières différentes. Ce n'est pas la répéter, c'est redoubler, et, l'on ne saurait trop le redire aux auteurs tragiques : Quand une fois vous avez trouvé le chemin du cœur, avancez toujours sur la même route : point de distraction, point de détour ; le spectateur n'en veut pas ; ce qu'il demande, c'est que vous ne le laissiez pas respirer. La plaie est faite, creusez-la profondément, et tournez toujours le poignard du même côté [1]. C'est surtout à ce principe

[1] Ce sont les propres mots que Voltaire m'a répétés et développés bien des fois dans ses conversations, lorsque j'allai le voir après le mauvais succès de *Timoléon* et de *Gustave*. Les premiers actes de cette dernière pièce surtout lui avaient fait beaucoup de plaisir ; et il me fit comprendre combien je m'étais mépris en substituant au péril de mon héros celui d'un ami dont personne ne se souciait, et combien un intérêt indirect, un héroïsme d'amitié qui m'avait séduit, était froid en comparaison du grand intérêt que j'avais inspiré pour Gustave pendant trois actes qui furent très-vivement sentis. Il jugea préci-

que tiennent les grands effets, et personne ne l'a mieux connu et mieux pratiqué que Voltaire; c'est par-là surtout que, malgré ses fautes, il est devenu le plus grand tragique du monde entier.

Mais, si les sujets les plus simples sont les plus favorables à cette continuité d'émotion, ce sont aussi ceux qui exigent le plus impérieusement toute la vérité et toute la chaleur du style tragique, que rien alors ne peut suppléer. S'ils ne sont pas refroidis par les épisodes, ils peuvent l'être par la langueur du dialogue, le vide d'action et les scènes de remplissage; et ces défauts, qui ne se trouvent jamais dans la *Mérope* française, se rencontrent de temps en temps dans celle de Maffei. Il amène, il est vrai, dès le premier acte, Égisthe,

sément comme le public. « Votre pièce, me dit-il, devait » tomber, dès que vous retiriez d'un péril éminent, au » commencement du quatrième acte, le personnage qu'on » aimait, et pour qui l'on ne pouvait plus rien craindre. » Gardez-vous à jamais d'une pareille faute, et souvenez-» vous que le grand effet de votre premier ouvrage tient » surtout à ce que l'intérêt est toujours concentré sur vo-» tre principal personnage, et va toujours croissant jus-» qu'à la fin. Moquez-vous de ceux qui ne parlent au-» jourd'hui que de situations multipliées, et de coups de » théâtre, etc. L'unité, mon enfant, l'unité : c'est là le » grand chemin, c'est celui qui va au but. » Je m'en suis toujours souvenu, et l'ai pratiqué, autant que je l'ai pu, dans *Mélanie*, dans *Virginie*, dans *Jeanne de Naples*, dans *Coriolan*, dans *Philoctète*, où l'intérêt, toujours *un*, a suppléé ce qui peut d'ailleurs leur manquer.

que Voltaire ne fait paraître qu'au second; mais il s'en faut bien que ce soit avec le même art et le même effet. Le prolixe entretien de Mérope et de Polyphonte est interrompu par un confident, nommé Adraste, qui vient lui apprendre qu'on a arrêté près de Messine un jeune homme qui a commis un meurtre. Polyphonte ordonne qu'on le lui amène, et ne donne aucune raison de cet ordre: c'est déjà une faute, et tout doit être lié et motivé dans le drame. Cet accident, commun en lui-même, n'a aucun rapport à ce qui se passe entre Polyphonte et Mérope; il n'y a aucune raison pour faire venir le meurtrier en présence même de cette reine, ou, s'il y en a, il faut nous en instruire. Une autre faute plus grave, c'est que Mérope, qui a entendu avec indifférence le récit d'Adraste, et qui ne prend pas la moindre part à cet incident, reste sur la scène sans y avoir rien à faire, et assiste à cet interrogatoire sans aucun intérêt particulier, jusqu'à ce que le tyran lui-même l'avertisse qu'elle doit se retirer, qu'elle ne peut demeurer plus long-temps sans blesser les bienséances de son rang : assurément, Mérope aurait dû s'en apercevoir plus tôt. Et, pour surcroît de fautes, l'acte se termine par une scène aussi inutile qu'indécente, entre Égisthe et Adraste qui roule tout entière sur une bague précieuse que portait le jeune homme. Adraste lui reproche de l'avoir volée. Égisthe proteste qu'elle est à lui, et

finit par en faire présent à l'officier, qui lui dit en style de recors : *Ta libéralité est grande ; tu me donnes ce qui est déjà à moi.* Il se peut que ce soit là de la *vérité* ; et en effet Adraste a pu plaisanter sur ce ton avec son prisonnier. Nous verrons ailleurs ce qu'il faut penser de cette espèce de *vérité*, qui est celle du théâtre anglais et espagnol, et qui commence à n'être plus celle du théâtre italien, mais que, depuis vingt ans, de nouveaux législateurs, qui n'étaient pas des Aristote, ni des Horace, ni des Boileau, auraient voulu introduire sur le nôtre. Ce qui est certain, c'est qu'il n'y a point de pièce qu'une pareille scène ne puisse gâter et refroidir. Il faut voir maintenant dans Voltaire une *vérité* un peu différente.

Il n'a pas cru avoir besoin d'Égisthe dès le premier acte, d'abord afin d'économiser le progrès d'une action si simple, ensuite parce qu'il lui a suffi de Mérope pour nous occuper d'Égisthe, comme s'il était sous nos yeux. Il se présente ici une observation assez singulière, et qui n'en est pas moins vraie, c'est que dans ce premier acte de Maffei, où Égisthe paraît enchaîné devant Mérope et Polyphonte, où il est traité en coupable, et près d'être condamné comme meurtrier, on est infiniment moins ému en sa faveur, moins alarmé pour lui, que dans le premier acte de Voltaire, où il ne paraît même pas. Pourquoi ? C'est qu'il est de fait que le spectateur ne peut recevoir d'impressions

que celles dont on l'occupe, et que dans Maffei on ne lui a pas dit un mot d'Égisthe. Mérope, qui ne paraît qu'avec Polyphonte, ne parle point de son fils, et ne montre pour lui ni tendresse ni crainte. Polyphonte ne menace point sa vie. L'aventure de ce meurtrier ne donne aucun soupçon à l'un ni aucune inquiétude à l'autre, et semble jusqu'ici étrangère à tous les deux : il n'en peut donc résulter qu'un mouvement de curiosité, que le désir de savoir ce qui arrivera de ce jeune homme, que peut-être nous soupçonnons être le fils de la reine, quoique nul des personnages ne nous avertisse d'y penser. C'est quelque chose, il il est vrai; mais combien Voltaire a fait davantage! Au lieu d'amener si tôt Égisthe pour produire si peu d'effet, il a mis savamment en œuvre cette partie de l'art qui consiste à faire désirer vivement et attendre avec impatience un personnage principal : et quelle foule de circonstances il a réunies dans ce dessein! avec quelle adresse il les a graduées! C'est un fils qu'il s'agit de rendre à sa mère : il en a fait l'unique objet de toutes ses affections, de toutes ses espérances, de toutes ses pensées. C'est un descendant d'Alcide, c'est le sang des dieux, le dernier rejeton d'une famille royale détruite, arraché dès l'enfance aux bras maternels, obligé de se cacher pour éviter le même sort que son père, et se dérober à ceux qui se disputent son héritage. Il a été confié, depuis

quinze ans, aux soins d'un des serviteurs de sa mère; et, depuis ce temps, elle n'a eu qu'une fois de ses nouvelles et de celles de Narbas, le sauveur et le guide de cet enfant.

Égisthe, écrivait-il, mérite un meilleur sort;
Il est digne de vous et des dieux dont il sort.
En butte à tous les maux, sa vertu les surmonte;
Espérez tout de lui, mais craignez Polyphonte.

Ce Polyphonte est ambitieux et puissant; il a un parti dans Messène, et assez considérable pour aspirer au trône et à la main de Mérope. Bientôt, et dans ce premier acte, il se fait connaître pour le plus dangereux scélérat : c'est lui qui a fait périr Cresphonte et les deux frères d'Égisthe; il poursuit partout ce dernier, échappé seul à ses coups; des assassins à gages sont dispersés de tous côtés pour chercher Égisthe et Narbas, et se défaire de tous les deux.

Vos ordres sont suivis (*lui dit-on*) : déjà vos satellites
D'Élide et de Messène occupent les limites.
Si Narbas reparaît, si jamais à leurs yeux
Narbas ramène Égisthe, ils périssent tous deux.

En même temps que nous voyons la jeunesse de ce prince environnée de tant de périls, la pitié naturelle que nous inspirent son âge, son sort et ce qu'on nous a dit de ses vertus naissantes, s'accroît incessamment par cette effusion de la tendresse maternelle qui passe du cœur de Mérope

dans le nôtre. Qui ne serait pas touché de voir une mère, dans la situation de Mérope, aimant son fils à ce point, n'ayant d'autre espoir et d'autre bien au monde, et tremblant de le perdre à tout moment, ou de l'avoir déjà perdu? Mais, pour nous pénétrer de ses sentimens, il faut les exprimer comme elle. J'ai déjà cité quelques endroits de ce premier acte : il est rempli de traits semblables; le nom d'Égisthe, le nom de fils est sans cesse dans la bouche de Mérope. Vient-elle de retracer le tableau de cette nuit affreuse où des brigands assassinèrent son époux et ses deux fils :

Égisthe échappa seul : un dieu prit sa défense.
Veille sur lui, grand dieu qui sauvas son enfance!
Qu'il vienne, que Narbas le ramène à mes yeux,
Du fond de ses déserts, au rang de ses aïeux!
J'ai supporté quinze ans mes fers et son absence :
Qu'il règne au lieu de moi : voilà ma récompense.

C'est une reine dépossédée, à qui l'on veut rendre le trône, et qui parle ainsi : voilà comme on est mère. Lui dit-on que le peuple penche vers Polyphonte :

Et le sort jusque-là pourrait nous avilir!
Mon fils dans ses états reviendrait pour servir!
Il verrait son sujet au rang de ses ancêtres!
Le sang de Jupiter aurait ici des maîtres!

Elle ne dit pas un mot de ses propres droits; elle ne songe qu'à son fils.

Polyphonte lui propose-t-il de partager le trône en l'épousant :

Moi ! j'irais de mon fils, du seul bien qui me reste,
Déchirer avec vous l'héritage funeste !
Je mettrais en vos mains sa mère et son état ;
Et le bandeau des rois sur le front d'un soldat !

Polyphonte lui vante-t-il ses prétendus services, affecte-t-il devant elle un zèle trompeur et fastueux, ose-t-il pousser son orgueilleuse hypocrisie jusqu'à lui dire,

En un mot, c'est à moi de défendre la mère,
Et de servir au fils, et d'exemple, et de père ;

elle répond :

N'affectez point ici des soins si généreux,
Et cessez d'insulter à mon fils malheureux.
Si vous osez marcher sur les traces d'Alcide,
Rendez donc l'héritage au fils d'un Héraclide.
Ce dieu, dont vous seriez l'injuste successeur,
Vengeur de tant d'états, n'en fut point ravisseur.
Imitez sa justice ainsi que sa vaillance ;
Défendez votre roi, secourez l'innocence ;
Découvrez, rendez-moi ce fils que j'ai perdu,
Et méritez sa mère à force de vertu ;
Dans nos murs relevés rappelez votre maître :
Alors jusques à vous je descendrai peut-être.
Je pourrais m'abaisser ; mais je ne puis jamais
Devenir la complice et le prix des forfaits.

Remarquez qu'elle n'est pas encore instruite de ces forfaits ; que ce n'est point ici, comme dans

Maffei, l'assassin du père et de ses deux enfans, qui vient tranquillement parler à sa veuve d'amour et de mariage. Au contraire, c'est un guerrier renommé, qui passe pour le vengeur de Cresphonte et de sa patrie, qui a véritablement chassé les brigands de Pilos et d'Amphrise : ses services sont illustres, et ses forfaits sont ignorés. Il ne blesse donc aucune bienséance en faisant à Mérope les propositions qu'il lui fait ; et, sans en blesser aucune, elle pourrait les accepter : ses refus sont un sacrifice qu'elle fait aux intérêts et aux droits de son fils. Tout sert à établir ce grand caractère de maternité qui doit fonder l'intérêt : il est déjà très-grand dans le premier acte, et l'on n'a point vu Egisthe ; mais qu'il paraisse maintenant, et, grâce au talent du poëte, grâce à tout ce qu'il nous a fait entendre, tous les cœurs voleront au-devant de lui ; nous aurons tous pour lui le cœur de Mérope. Il va paraître en effet ; mais de quelle manière ? et comment est-il annoncé dès les premiers vers du second acte ?

MÉROPE.

Quoi ! l'univers se tait sur le destin d'Egisthe ?
Je n'entends que trop bien ce silence si triste.
Aux frontières d'Élide enfin n'a-t-on rien su ?

EURICLÈS.

On n'a rien découvert, et tout ce qu'on a vu,
C'est un jeune étranger de qui la main sanglante

D'un meurtre encor récent paraissait dégouttante.
Enchaîné par mon ordre, on l'amène au palais.

MÉROPE.

Un meurtre, un inconnu! Qu'a-t-il fait, Euriclès?
Quel sang a-t-il versé? Vous me glacez de crainte.

Il y a loin de ce transport, de ce cri d'un cœur maternel, à la Mérope de Maffei, si tranquille spectatrice dans la scène où Égisthe est si gratuitement conduit devant Polyphonte. Ce seul mouvement, si naturel et si vrai, est d'un effet cent fois plus grand que toute la scène du poëte italien. D'ailleurs, était-ce devant Polyphonte qu'il fallait d'abord faire paraître Égisthe, et uniquement comme un aventurier coupable d'un meurtre? Ici quelle différence! c'est devant Mérope, devant sa mère, qui tremble déjà de rencontrer dans cet inconnu le meurtrier de son fils. Il ne suffit pas d'amener une situation, il faut qu'elle affecte les personnages de quelque manière que ce soit, si vous voulez qu'elle m'affecte moi-même; et s'ils n'éprouvent point d'émotion, comment pourrais-je en ressentir? On représente à Mérope que ses craintes ne sont point fondées.

. . . De ce meurtrier la commune aventure
N'a rien dont vos esprits doivent être agités.
De crimes, de brigands ces bords sont infectés.
C'est le fruit malheureux de nos guerres civiles.
La justice est sans force, et nos champs et nos villes

Redemandent aux dieux, trop long-temps négligés,
Le sang des citoyens l'un par l'autre égorgés.
Écartez des terreurs dont le poids vous *afflige*.

MÉROPE.

Quel est cet inconnu? Répondez-moi, vous dis-je.

EURICLÈS.

C'est un de ces mortels, du sort abandonnés,
Nourri dans la bassesse, aux travaux condamnés;
Un malheureux sans nom, si l'on croit l'apparence.

MÉROPE.

N'importe; quel qu'il soit, qu'il vienne en ma présence.
Le témoin le plus vil et les moindres clartés
Nous montrent quelquefois de grandes vérités.
Peut-être j'en crois trop le trouble qui me presse;
Mais ayez-en pitié, respectez ma faiblesse:
Mon cœur a tout à craindre et rien à négliger.
Qu'il vienne; je le veux; je veux l'interroger.

Voilà une scène motivée, préparée; c'est ainsi que les alarmes d'une mère justifient ce qu'il peut y avoir d'extraordinaire à faire paraître un meurtrier devant une reine. On ne lui en aurait pas même parlé, si ses inquiétudes continuelles, les recherches qu'elle fait faire partout, ses informations, ses questions, n'eussent autorisé ses serviteurs à lui donner avis de tout ce qui se passe. Rien de tout cela n'est dans Maffei; et ce qui prouve que ces préparations et cet arrangement de circonstances sont nécessaires, non-seulement à la vraisemblance, mais à l'intérêt, c'est qu'il est évident que les frayeurs, les pressentimens,

les ordres de Mérope, nous avertissent de l'importance que nous devons mettre à un incident qui par lui-même semble lui être étranger. Nous craignons, parce qu'elle craint; nous sommes émus, parce qu'elle est émue; nous attendons Égisthe, parce qu'elle l'attend. Tel est l'art dramatique: nous ne sommes qu'au commencement du second acte; et combien de beautés que la connaissance de cet art a déjà fournies à Voltaire, et dont Maffei ne s'est pas douté!

Il est peut-être fort excusable de ne les avoir pas imaginées, et j'en ai dit la raison. Mais que penser de ceux qui, lors même qu'ils en voyaient l'effet sur notre théâtre, ont pu les méconnaître au point de les travestir en fautes grossières, et de se moquer de l'auteur quand toute la France l'applaudissait en pleurant? Que dire d'un abbé Desfontaines qui régentait la littérature, et qui imprimait dans ses feuilles une critique de *Mérope*, où l'on s'exprime ainsi: « D'où vient cette » curiosité, cet empressement de la reine pour » voir un jeune homme arrêté comme coupable » d'un meurtre? Pour trouver cette curiosité digne » d'une reine, il faut supposer qu'elle avait résolu » de s'informer de tous ceux qui *désormais tue-* » *raient quelqu'un dans la Grèce; ce qui est ri-* » *dicule*...... Tout était plein de meurtre et de » carnage, *en ce temps-là*, dans le pays de Mes- » sène: Euriclès le dit à Mérope. D'où viennent

» donc ces alarmes et ce trouble de la reine à la » nouvelle de l'assassin arrêté? Voilà une *suppo-* » *sition qui n'a rien de vraisemblable*.... Mérope » a *sur cela* une invincible opiniâtreté dont elle » ne peut rendre raison : on a beau lui représen- » ter que sa curiosité est *indécente* et vaine; elle » ne répond autre chose, sinon : Je le veux, je » le veux. C'est *qu'il lui est impossible de rien* » *alléguer de raisonnable qui puisse justifier* » *son bizarre* empressement. » Autant de mots, autant d'inepties. Il est très-faux qu'Euriclès trouve la curiosité de Mérope *indécente*; ce qui serait *indécent*, c'est qu'Euriclès fît seulement soupçonner une pareille idée; et ce qui l'est véritablement, c'est que le critique menteur ose la lui prêter. Ce que dit Euriclès ne tend qu'à rassurer une mère toujours prompte à s'alarmer; et en même temps qu'il s'efforce de dissiper ses craintes, il les trouve très-naturelles.

Triste effet de l'amour dont votre âme est *atteinte*;
Le moindre événement vous porte un coup mortel:
Tout sert à déchirer ce cœur trop maternel;
Tout fait parler en vous la voix de la nature.

Ce langage est *très-raisonnable*, et aurait dû éclairer le censeur sur sa bévue. Mais ne suffisait-il pas du simple bon sens pour l'avertir que les frayeurs de Mérope sont absolument dans la nature théâtrale; que tout ce que dit la reine, tout

ce qu'elle fait, tout ce qu'elle craint, est conforme à sa situation et à la sollicitude maternelle? Depuis quand donc faut-il que le danger d'un fils soit évident pour que les alarmes d'une mère soient *vraisemblables?* Sans doute il faut que l'on cherche à rassurer Mérope; mais il faut surtout que rien ne la rassure. Cette vérité, fondée sur le sens intime, est tellement à la portée de tout le monde, qu'on peut douter que le censeur soit de bonne foi; mais s'il pensait ce qu'il a écrit, Voltaire pouvait lui répondre par ces deux vers de sa tragédie:

Tu peux, si tu le veux, m'accuser d'imposture,
Ce n'est pas aux *méchans* à sentir la nature.

Jamais elle ne fut plus touchante que dans cette scène immortelle. Quel spectacle! quel moment que celui où le jeune Égisthe paraît dans l'éloignement, levant au ciel ses mains chargées de chaînes, attachant sur Mérope ses regards attendris!

Est-ce là cette reine auguste et malheureuse,
Celle de qui la gloire et l'infortune affreuse,
Retentit jusqu'à moi dans le fond des déserts?

ISMÉNIE.

Rassurez-vous, c'est elle.

ÉGISTHE.

O Dieu de l'univers!
Dieu qui formas ses traits, veille sur ton image;
La vertu sur le trône est ton plus digne ouvrage.

C'est ici qu'éclatent, plus que partout ailleurs, les prodigieuses supériorités de Voltaire sur Maffei. Le fond de cette scène est dans l'italien : que l'on en compare l'exécution. Là ce n'est qu'un personnage vulgaire; rien n'annonce dans ses paroles ni dans ses sentimens une âme au-dessus de sa fortune. Cependant l'éducation qu'il a dû recevoir de Narbas faisait un devoir à l'auteur de montrer en lui cette noblesse naturelle, cette élévation mêlée de douceur et de modestie, qui rappelait à la fois sa naissance, ses malheurs, les leçons qu'il a reçues et les espérances qu'on en doit concevoir. Bien loin d'y avoir pensé, il ne lui fait même rien dire qui nous instruise des motifs qui l'ont amené près de Messène. C'est une faute essentielle, et Maffei pèche ici, non-seulement par l'omission de ce que le sujet lui présentait, mais par la violation des règles. On n'apprend que dans l'acte suivant, mais trop tard, et par une froide conversation entre deux subalternes, que le fils de Mérope a quitté sa retraite et son gouverneur par le désir de voyager et de visiter *les principales villes de la Grèce*. C'est tout autre chose dans Voltaire. Vous avez vu, messieurs, comme il nous a intéressés à l'arrivée d'Égisthe; cet intérêt redouble aux premières paroles qu'il lui fait prononcer; elles annoncent déjà un personnage au-dessus du commun. Cette affection qu'il montre pour Mérope, cette sensibilité pour les disgrâces et les vertus de cette

reine, lorsqu'il pourrait n'être occupé que de ses propres dangers, l'élèvent à nos yeux et nous le rendent cher. Cette invocation aux dieux, cette sentence qui, dans la situation où il est, n'est qu'un sentiment,

> La vertu sur le trône est ton plus digne ouvrage,

ne sont point un étalage de morale vaine et déplacée. Égisthe montrera dans toute la pièce un caractère religieux : c'est celui qu'il doit avoir ; il a été élevé par un sage vieillard dans un désert et dans la pauvreté. Mérope est touchée du maintien et des paroles d'Égisthe.

> C'est là ce meurtrier! Se peut-il qu'un mortel,
> Sous des dehors si doux, ait un cœur si cruel!

Dans l'italien, elle dit à sa confidente : Vois comme sa *figure est noble* (*mira gentile aspetto*) ! Cette exclamation a de la vérité ; le poëte français y joint une idée et un contraste qui rendent cette *vérité* tragique.

> Approche, malheureux, et dissipe tes craintes.
> Réponds-moi ; de quel sang tes mains sont-elles teintes?

C'est elle, en effet, et non pas Polyphonte, qui devait interroger Égisthe : la différence est si sensible, qu'il suffit de l'indiquer, et la distance est encore plus grande dans les détails.

ÉGISTHE.

O reine! pardonnez.... Le trouble, le respect,
Glacent ma triste voix, tremblante à votre aspect.

Il dit à Euriclès :

Mon âme en sa présence, étonnée, attendrie....

Cette timidité, si convenable à son âge et à sa situation, sert encore à nous intéresser pour lui, et à faire présumer son innocence. Dans Maffei, il se contente de raconter ce qui lui est arrivé, et comment il a été obligé de se défendre : ce qu'il dit ne caractérise pas plus un innocent qu'un coupable. Ici, avant de s'être justifié, il l'est déjà pour nous: tant de respect pour les dieux et pour Mérope, tant de retenue, de bonté, de modestie, n'est pas d'un criminel.

MÉROPE.

Parle : de qui ton bras a-t-il tranché la vie?

ÉGISTHE.

D'un jeune audacieux que les arrêts du sort
Et ses propres fureurs ont conduit à la mort.

MÉROPE.

D'un jeune homme! mon sang s'est glacé dans mes veines.
Ah! t'était-il connu?

ÉGISTHE.

Non, les champs de Messènes,
Ses murs, leurs citoyens, tout est nouveau pour moi.

MÉROPE.

Quoi! ce jeune inconnu s'est armé contre toi?
Tu n'aurais employé qu'une juste défense?

ÉGISTHE.

J'en atteste le ciel : il sait mon innocence.
Aux bords de la Pamise, en un temple sacré,
Où l'un de vos aïeux, Hercule, est adoré,
J'osais prier pour vous ce dieu vengeur des crimes.
Je ne pouvais offrir ni présens ni victimes;
Né dans la pauvreté, j'offrais de simples vœux,
Un cœur pur et soumis, présent des malheureux.
Il semblait que le dieu, touché de mon hommage,
Au-dessus de moi-même élevât mon courage.
Deux inconnus armés m'ont abordé soudain,
L'un dans la fleur des ans, l'autre vers son déclin.
Quel est donc, m'ont-ils dit, le dessein qui te guide?
Et quels vœux formes-tu pour la race d'Alcide?
L'un et l'autre à ces mots ont levé le poignard.
Le ciel m'a secouru dans ce triste hasard:
Cette main du plus jeune a puni la furie;
Percé de coups, madame, il est tombé sans vie;
L'autre a fui lâchement, tel qu'un vil assassin.
Et moi, je l'avoûrai, de mon sort incertain,
Ignorant de quel sang j'avais rougi la terre,
Craignant d'être puni d'un meurtre involontaire,
J'ai traîné dans les flots ce corps ensanglanté.
Je fuyais, vos soldats m'ont bientôt arrêté :
Ils ont nommé Mérope, et j'ai rendu les armes.

Lisez le récit de Maffei, tout y est indifférent: dans celui-ci tout a un effet marqué, sans que rien avertisse d'un dessein. Là, c'est un brigand qui attaque Egisthe sur le grand chemin, et veut lui prendre ses habits; Égisthe le terrasse et le tue,

ensuite il le jette dans la Pamise; et le poëte, qui néglige tant les accessoires théâtrals, recherche ceux de la poésie si mal à propos, qu'il s'amuse à faire une description épique du bruit que fait le corps du brigand jeté dans l'eau. Ici, quel choix de circonstances! Égisthe invoquait Hercule dans un temple; il l'invoquait pour Mérope : trop pauvre pour offrir un sacrifice, il offrait

. . . . De simples vœux,
Un cœur pur et soumis, présent des malheureux.

Quel intérêt dans l'action et dans l'expression!

Il semblait que le dieu, touché de mon hommage,
Au-dessus de moi-même élevât mon courage.

C'est faire pressentir par avance la protection que promet Hercule à ce jeune descendant des dieux; et de plus, cette protection rend plus vraisemblable la victoire qu'il remporte à cet âge sur deux adversaires armés contre lui.

Quel est donc, m'ont-ils dit, le dessein qui te guide?
Et quels vœux formes-tu pour la race d'Alcide?

Il n'en faut pas davantage pour nous faire comprendre que les deux assaillans sont du nombre des satellites de Polyphonte. Dans Maffei, on ne sait pas quel est l'homme qu'Égisthe a tué : c'est une faute; tout doit être expliqué dans la tragédie, et tout doit tenir au plan.

Ils ont nommé Mérope, et j'ai rendu les armes.

On ne pouvait mieux terminer ce récit, qui est un chef-d'œuvre d'art et de style. Ce sentiment, fait pour attendrir Mérope, va s'expliquer dans la suite de la scène : il sert dès ce moment à mettre de l'intérêt et de la noblesse jusque dans la manière dont Égisthe a été arrêté. Le poëte n'a rien négligé : il est juste de lui tenir compte de tout.

Mérope est émue de ce récit d'Égisthe; elle pleure.

EURICLÈS.

Eh! madame, d'où vient que vous versez des larmes?

MÉROPE.

Te le dirai-je? hélas! tandis qu'il m'a parlé,
Sa voix m'attendrissait, tout mon cœur s'est troublé.
Cresphonte, ô ciel!... J'ai cru.... Que j'en rougis de honte!
Oui, j'ai cru démêler quelques traits de Cresphonte.
Jeux cruels du hasard, en qui me montrez-vous
Une si fausse image et des rapports si doux?
Affreux ressouvenir! quel vain songe m'abuse!

Ce trait heureux est indiqué par Maffei. « O Ismène (dit Mérope à sa confidente)! en ouvrant » la bouche, il a fait un mouvement de lèvres qui » m'a rappelé mon époux; il me l'a retracé comme » si je le voyais. » Mais c'est une observation isolée, qui ne tient à rien, qui ne dit rien au cœur de Mérope, qui n'excite aucun trouble en elle, ni par conséquent en nous : ce jeune étranger lui est encore indifférent. Ici il a déjà causé des alarmes; elle cherche quelques lumières; et la suite de

cet entretien va faire naître en elle des alternatives d'espérance et de crainte. Qu'il est beau d'imiter ainsi! Ce n'est pas faire quelque chose de rien; mais c'est faire beaucoup de peu de chose.

EURICLÈS.

Rejetez donc, madame, un soupçon qui l'accuse :
Il n'a rien d'un barbare, et rien d'un imposteur.

MÉROPE.

Les dieux ont sur son front imprimé la candeur.
Demeurez: en quel lieu le ciel vous fit-il naître?

ÉGISTHE.

En Élide.

MÉROPE.

Qu'entends-je! en Élide! Ah! peut-être....
L'Élide.... Répondez.... Narbas vous est connu?
Le nom d'Égisthe au moins jusqu'à vous est venu?
Quel était votre état, votre rang, votre père?

ÉGISTHE.

Mon père est un vieillard accablé de misère;
Polyclète est son nom. Mais, Égisthe, Narbas,
Ceux dont vous me parlez, je ne les connais pas.

Ces vers sont parfaits: il n'y a que la rime et la mesure qui les distinguent de la prose; et, pour peu qu'il y eût ici quelque chose de plus, tout serait perdu. Sachons gré à l'auteur de cette simplicité précieuse, sans laquelle il n'y avait plus de vérité.

MÉROPE.

O dieux! vous vous jouez d'une triste mortelle!
J'avais de quelque espoir une faible étincelle,

J'entrevoyais le jour; et mes yeux affligés
Dans la profonde nuit sont déjà replongés.
Et quel rang vos parens tiennent-ils dans la Grèce?

A cette question, je crois voir d'ici tous nos déclamateurs se guinder sur leur *sublime*, monter sur un amas de grands mots, de là nous prêcher l'égalité primitive, et mettre même la cabane au-dessus du trône : à coup sûr ils n'auraient pas trouvé d'autre moyen d'agrandir Égisthe aux yeux de Mérope. Mais Voltaire, qui savait qu'il ne faut point combattre l'orgueil des grandeurs par l'orgueil de la pauvreté, sous peine de rendre l'un tout aussi peu intéressant que l'autre; que, pour avoir la dignité de son état, il faut en avoir la modestie, et que la seule fierté que l'on aime est celle qui tient à la noblesse des sentimens, et non pas au faste des prétentions; Voltaire a mis dans la réponse du jeune homme le seul caractère qui pût l'élever au-dessus de sa condition, cette dignité modeste que personne n'est tenté d'humilier, et que tout le monde se croit obligé de respecter.

Si la vertu suffit pour faire la noblesse,
Ceux dont je tiens le jour, Polyclète, Sirris,
Ne sont point des mortels dignes de vos mépris.
Leur sort les avilit; mais leur sage constance
Fait respecter en eux l'honorable indigence.
Sous ses rustiques toits mon père vertueux
Fait le bien, suit les lois, et ne craint que les dieux.

Je ne louerai point ces vers divins ; celui-ci m'en dispense :

MÉROPE.

Chaque mot qu'il me dit est plein de nouveaux charmes.

Le spectateur le sent si bien, comme elle, qu'on ne songe pas même à ce témoignage flatteur que se rend ici à lui-même le poëte qui a fait parler Égisthe. Personne ne songe à y voir la moindre apparence d'amour-propre : c'est qu'en effet il n'y en a pas, et qu'il est évident que l'illusion dramatique agit sur lui comme sur nous. Mais ce qui suit surpasse tout :

Pourquoi donc le quitter? pourquoi causer ses larmes?
Sans doute, il est affreux d'être privé d'un fils.

Je ne me lasserai point d'observer que, dans toute cette scène, Égisthe est sans cesse présent à l'esprit de Mérope, tandis que Maffei n'a guère fait autre chose que de le mettre sous ses yeux. C'est là réunion de l'un et de l'autre qui est vraiment de génie ; et ce qui en résulte de plus beau, c'est peut-être ce retour que fait ici Mérope sur elle-même, et qui amène, d'une manière à la fois si naturelle et si touchante la question qui va mettre Égisthe dans le cas de nous dire ce que nous devons savoir, pourquoi il se trouve dans Messène. Maffei ne nous en dit rien, et cet exemple, parmi cent autres, pouvait lui apprendre que l'observation

des règles essentielles est pour le vrai talent une source de beautés.

Un vain désir de gloire a séduit mes esprits.
On me parlait souvent des troubles de Messène,
Des malheurs dont le ciel avait frappé la reine,
Surtout de ses vertus, dignes d'un autre prix.
Je me sentais ému par ces tristes récits.
De l'Élide, en secret, dédaignant la mollesse,
J'ai voulu dans la guerre exercer ma jeunesse,
Servir sous vos drapeaux, et vous offrir mon bras:
Voilà le seul dessein qui conduisit mes pas.
Ce faux instinct de gloire égara mon courage;
A mes parens flétris sous les rides de l'âge,
J'ai de mes jeunes ans dérobé les secours :
C'est ma première faute; elle a troublé mes jours.
Le ciel m'en a puni : le ciel inexorable
M'a conduit dans le piége et m'a rendu coupable.

Que de motifs d'intérêt se réunissent ici sur Égisthe, et tous conformes à la vraisemblance des faits et des mœurs! Ce zèle pour Mérope, cet empressement à la servir, qui est à la fois le premier élan de la gloire dans un jeune héros, et le premier instinct de la nature dans un fils; mais surtout cette piété filiale qui le force à se reprocher comme une faute ce qu'à son âge il était si excusable de prendre facilement pour un noble désir de gloire : tout doit nous charmer dans ce jeune homme; mais en même temps tout est vraisemblable. Ses sentimens pour Mérope sont ceux que Narbas a dû lui inspirer; ils appartiennent à son éducation autant qu'à sa naissance : et ce tendre

respect pour la vieillesse et la pauvreté de ses parens est une de ces vertus qui se cachent le plus souvent dans l'obscurité des dernières conditions, comme si la nature, par une sorte de compensation bien équitable, eût voulu rendre ses affections plus puissantes et ses consolations plus douces pour ceux que la fortune et la société ont chargés des plus grands fardeaux.

N'oubliez pas, messieurs, qu'excepté la ressemblance d'Égisthe et de Cresphonte il n'y a pas jusqu'ici dans Maffei la plus légère trace de tout ce que vous avez admiré dans Voltaire. Je ne saurais trop le redire pour confondre l'indécente absurdité de ceux qui ont tant de fois appelé l'auteur de *Mérope* le *copiste* de Maffei. Je n'omettrai aucun des endroits où il a profité de la pièce italienne; mais je me crois obligé de faire voir quelle foule de beautés il a tirées de son propre fonds, et à quel intervalle il a laissé derrière lui l'ouvrage qui a précédé le sien. Il lui doit, par exemple, les vers qui terminent cette scène : le sentiment en est vrai et touchant; mais il me semble que l'expression en est embellie dans Voltaire, et il est incontestable que l'avantage de la situation les rend chez lui plus intéressans. Dans Maffei, Mérope, par un simple mouvement de pitié, exhorte Polyphonte à user d'indulgence envers ce jeune étranger, à ne pas le livrer à la rigueur des lois. Polyphonte y consent, et le laisse entre les mains

d'un de ses officiers, Adraste, qui le lui a amené. Mérope alors engage Adraste à traiter son prisonnier avec douceur. « Adraste, prenez quelque » compassion de cet infortuné : quoique esclave et » pauvre, il est homme enfin, et il commence de » bonne heure à sentir les misères de la vie. » Et à part : « Hélas! ce fils que je cache à toute la terre » est élevé dans le même état, et n'est pas moins » misérable. N'en doute point, Ismène, si mes » regards pouvaient pénétrer jusqu'aux lieux éloi- » gnés qu'il habite, je le verrais semblable à ce- » lui-ci, et couvert des mêmes vêtemens. »

Voltaire a senti le mérite de ce morceau, et l'a placé après celui que je viens de citer, où Égisthe a dit que le ciel l'a *rendu coupable*.

MÉROPE.

Il ne l'est point; j'en crois son ingénuité :
Le mensonge n'a point cette simplicité.
Tendons à sa jeunesse une main bienfaisante;
C'est un infortuné que le ciel me présente :
Il suffit qu'il soit homme et qu'il soit malheureux.
Mon fils peut éprouver un sort plus rigoureux.
Il me rappelle Égisthe, Égisthe est de son âge :
Peut-être comme lui, de rivage en rivage,
Inconnu, fugitif, et partout rebuté,
Il souffre le mépris qui suit la pauvreté.
L'opprobre avilit l'âme, et flétrit le courage, etc.

Je ne crois pas que le théâtre français ait rien de plus parfait que cette scène. Les différentes émotions qui agitent Mérope, les questions et les ré-

ponses d'Égisthe ; d'un côté, tous les mouvemens de l'amour maternel ; de l'autre, tout le charme de la candeur et de l'innocence : tout cela, c'est la nature même ; c'est la vérité des anciens, avec cette délicatesse de nuances, cette réunion de toutes les convenances dramatiques, qui est la science des modernes. L'élégance du style a cette mesure exacte, nécessaire pour embellir la nature sans affaiblir en rien sa pureté. Il n'y a pas un sentiment qui ne soit aimable, pas un vers qui soit hors de sa situation ni au-dessus des personnages, et pas un que sa simplicité rende trop faible. C'est le mérite particulier de la scène d'Athalie avec Joas, si justement admirée, et la seule qu'on puisse rapprocher de celle de Mérope avec Égisthe. Il y a dans celle de Racine plus de création et de hardiesse ; il osait le premier faire parler un enfant sur le théâtre : celle de Voltaire a nécessairement plus d'intérêt ; elle émeut bien davantage, à raison de la différence qui se trouve entre une méchante femme qui cherche son ennemi, et une mère sensible qui cherche son fils. Racine a mis dans sa diction et dans son dialogue tout le charme attaché à l'enfance : c'était beaucoup de l'ennoblir et de le rendre digne de la tragédie. Voltaire avait moins à faire ; mais aussi a-t-il porté l'effet plus loin, et le charme du langage est tel dans Égisthe que je n'en connais point qui le surpasse.

Après avoir scruté les beautés intimes de cette scène, j'insisterai moins sur les autres situations, dont l'effet est plus généralement connu; et j'avouerai d'abord qu'aucune n'appartient à Voltaire : mais il les a toutes plus ou moins perfectionnées. Il s'est servi d'un autre moyen que Maffei pour faire croire à Mérope que l'inconnu est le meurtrier d'Égisthe. Dans l'italien, c'est une bague qu'elle avait donnée à Polydore, qui est le Narbas de la pièce française; cette bague est même spécifiée avec un détail minutieux dont Maffei avait trouvé l'exemple chez les Grecs, et que ne souffre pas la délicatesse de notre langue : on y parle d'un *renard* dont cette bague porte l'empreinte. Voltaire ne blâme point ce moyen; mais il observe avec raison que, depuis *l'anneau royal* dont Boileau s'était moqué, il avait cru dangereux d'employer le même moyen; et il aurait pu ajouter qu'il était devenu un peu trivial par l'usage fréquent qu'on en avait fait dans les romans et dans les comédies. Il a substitué l'armure de Cresphonte que portait Égisthe, et que Mérope reconnaît. On a beaucoup incidenté sur cette cuirasse sanglante qui fait le nœud de l'intrigue : on a soutenu qu'il n'était pas vraisemblable qu'Égisthe l'eût jetée. Il semble pourtant assez naturel qu'un jeune homme qui, en arrivant dans un pays étranger, y commet un homicide, quoique dans le cas d'une défense légitime, puisse en craindre les suites, et

dans son premier trouble se dépouille d'une cuirasse teinte de sang, qui peut le faire reconnaître pour un meurtrier : cette précaution craintive s'accorde même avec celle de jeter le cadavre dans la Pamise. Mérope, à l'aspect de cette cuirasse que l'on a trouvée, ne doute pas que le meurtrier n'ait tué celui qui la portait. On veut encore qu'elle en croie Égisthe, lorsqu'il assure que cette armure est à lui, qu'il l'a reçue de son père : mais comme il répète encore que son père s'appelle Polyclète; comme Mérope ne peut pas deviner que Narbas a changé de nom pour mieux se cacher; comme il n'y a d'ailleurs aucun autre indice qui puisse faire soupçonner que le meurtrier soit Égisthe lui-même, cette précaution si ordinaire aux coupables, de se défaire d'une dépouille qui peut déposer contre eux, forme une présomption assez forte pour faire penser que le meurtrier veut se sauver par un mensonge. Cette présomption peut confirmer l'erreur de Mérope, autorisée encore par celle de ses plus fidèles serviteurs, qui croient tous qu'Égisthe a été tué. Sur tous ces points, le poëte me paraît à l'abri de toute critique raisonnable.

Je ne vois que des éloges à lui donner dans la manière dont il amène la reconnaissance, et qui est bien différente de celle de Maffei. Chez celui-ci, la confidente de Mérope engage le jeune inconnu à rester dans le vestibule où se passe l'action,

pour y attendre la reine : il s'y endort, et Mérope y vient avec une hache à la main ; elle est prête à le frapper, lorsque Polydore arrive et lui apprend que c'est son fils. Égisthe se réveille au bruit, et, voyant près de lui Mérope armée d'une hache, il s'enfuit avec effroi. Ce sommeil ne réussirait parmi nous qu'à l'Opéra, et cette fuite produirait partout un mauvais effet. C'est une faute qui naît d'une autre faute : c'est la seconde fois que Mérope veut tuer Égisthe. Au troisième acte, elle l'a déjà fait attacher à une colonne, et a pris un javelot pour l'en percer : il n'a été sauvé que par l'arrivée de Polyphonte qu'il a conjuré de le défendre, et qui l'a pris sous sa protection. Ces circonstances, peu dignes de la scène tragique, et la même situation répétée, réussiraient fort mal sur notre théâtre. Ici, Mérope veut immoler l'assassin de son fils sur le tombeau de Cresphonte ; et ces sortes de vengeances qui avaient un caractère religieux, et qui étaient consacrées chez les anciens, réfutent d'elles-mêmes les critiques, qui n'ont prouvé que leur ignorance en se récriant contre Mérope qui veut, disent-ils, *faire l'office du bourreau.* Dans la scène entre Narbas et Mérope, scène aussi pleine de mouvement et de chaleur que celle de Maffei en est dénuée, il y a un vers que ceux qui lisent tout ont trouvé dans l'*Électre* de Longepierre.

J'allais venger mon fils. — Vous alliez l'immoler.

Dans la pièce de Longepierre, Électre dit :

. . . . J'allais venger mon frère.

Et sa sœur lui répond :

Vous alliez l'immoler.

Ce dialogue est beau; mais il est tellement dicté par la situation, qu'on peut croire, ce me semble, que Voltaire, pour faire ce vers, n'a eu besoin de personne; et la situation, comme on sait, appartenait au sujet depuis deux mille ans : elle est citée par Aristote et Plutarque.

Maffei, depuis le moment où Mérope est instruite, au quatrième acte, que celui qu'elle voulait faire périr est Égisthe, ne le ramène à ses yeux qu'à la fin du cinquième, lorsqu'il a tué Polyphonte. Voltaire, ayant une mère et un fils à mettre en scène, s'est bien gardé de les tenir si long-temps éloignés l'un de l'autre; il a redoublé et multiplié les émotions de la nature, et a su la montrer toujours, ou dans les alarmes, ou dans les dangers. A peine Égisthe est-il sauvé du péril de tomber sous les coups de sa mère, qu'elle se voit au moment de perdre par les coups de Polyphonte le fils qu'elle vient de retrouver. Cette situation, il est vrai, qui n'est pas dans Maffei, est empruntée d'ailleurs, non pas d'*Amasis*, comme on le dit très mal à propos dans les feuilles de

l'abbé Desfontaines, mais du *Gustave* de Piron. Dans cette pièce, Christiern, soupçonnant déjà qu'un inconnu qui s'est vanté d'avoir tué Gustave était Gustave lui-même, le fait paraître devant Léonore, mère de ce héros, et donne devant elle l'ordre de sa mort. Léonore saisit le bras du soldat, et crie : *Arrête.... Ah ! c'est ton fils*, dit Christiern. Léonore demande la grâce de ce fils, et le tyran ne l'accorde que sous la condition qu'elle consentira sur-le-champ à l'hymen qu'il lui propose. C'est la même marche dans *Mérope*; mais il est plus aisé d'employer des situations qui réveillent en nous les sentimens de la nature, que de leur donner toute la vérité, toute l'éloquence de son langage. L'un est à la portée des romanciers les plus médiocres, l'autre n'appartient qu'aux grands écrivains. Aussi, tandis que des censeurs passionnés et des auteurs jaloux ne voulaient voir dans l'auteur de *Mérope* qu'un *copiste* et un *plagiaire*, Maffei, plus juste, quoique plus intéressé dans cette cause, admirait avec tous les bons juges d'Italie, d'accord avec ceux de France, cette scène dont l'exécution est toute à Voltaire. Polyphonte est loin de penser qu'Égisthe soit ce qu'il est, mais sa politique soupçonneuse le détermine à le faire périr; et de plus, Mérope, lorsqu'elle était encore dans l'erreur, a mis à ce prix la main que Polyphonte veut obtenir : on amène Égisthe en sa présence.

POLYPHONTE.

. . . . Votre intérêt m'anime :
Vengez-vous, baignez-vous au sang du criminel,
Et sur son corps sanglant je vous mène à l'autel.

MÉROPE.

Ah dieux!

ÉGISTHE, *à Polyphonte.*

Tu vends mon sang à l'hymen de la reine.
Ma vie est peu de chose, et je mourrai sans peine :
Mais je suis malheureux, innocent, étranger;
Si le ciel t'a fait roi, c'est pour me protéger.
J'ai tué justement un injuste adversaire.
Mérope veut ma mort; je l'excuse, elle est mère :
Je bénirai ses coups prêts à tomber sur moi,
Et je n'accuse ici qu'un tyran tel que toi.

POLYPHONTE.

Malheureux! oses-tu, dans ta rage insolente....

MÉROPE.

Eh! seigneur, excusez sa jeunesse imprudente :
Élevé loin des cours, et nourri dans les bois,
Il ne sait pas encor ce qu'on doit à des rois.

Ce mouvement, d'autant plus vrai qu'il est involontaire, et cette imprudence maternelle, qui révèle ce qu'elle veut cacher, et qui expose le fils qu'elle veut défendre, est d'une vérité sublime : c'est la nature surprise dans son secret. C'est une beauté du premier ordre, et bien supérieure au mérite de la situation. Le poëte prolonge avec un art que le génie seul peut soutenir ce trouble si pressant et cette crise si violente qui fait palpiter le spectateur.

POLYPHONTE.

Qu'entends-je? Quel discours! quelle surprise extrême!
Vous! le justifier!

MÉROPE.

Qui! moi, seigneur?

POLYPHONTE.

Vous-même.
De cet égarement sortirez-vous enfin?
De votre fils, madame, est-ce ici l'assassin?

MÉROPE.

Mon fils, de tant de rois le déplorable reste,
Mon fils, enveloppé dans un piége funeste,
Sous les coups d'un barbare....

ISMÉNIE, *à part.*

O ciel! que faites-vous?

POLYPHONTE.

Quoi! vos regards sur lui se tournent sans courroux?
Vous tremblez à sa vue, et vos yeux s'attendrissent?
Vous voulez me cacher les pleurs qui les remplissent?

MÉROPE.

Je ne les cache point; ils paraissent assez:
La cause en est trop juste, et vous la connaissez.

POLYPHONTE.

Pour en tarir la source, il est temps qu'il expire:
Qu'on l'immole, soldats.

MÉROPE, *s'avançant.*

Cruel! qu'osez-vous dire?

ÉGISTHE.

Quoi! de pitié pour moi tous vos sens sont saisis!

POLYPHONTE.

Qu'il meure.

MÉROPE.

Il est....

POLYPHONTE.

Frappez.

MÉROPE, *se jetant entre Egisthe et les soldats.*

Barbare! il est mon fils.

ÉGISTHE.

Moi! votre fils?

MÉROPE, *en l'embrassant.*

Tu l'es, et ce ciel que j'atteste,
Ce ciel qui t'a formé dans un sein si funeste,
Et qui trop tard, hélas! a dessillé mes yeux,
Te remet dans mes bras pour nous perdre tous deux.

A qui donc appartient tout ce dialogue si vrai, si véhément, si pathétique, ce discours de Mérope aux pieds de Polyphonte.

Que vous faut-il de plus? Mérope est à vos pieds;
Mérope les embrasse et craint votre colère :
A cet effort affreux jugez si je suis mère, etc.;

et tout le reste, qui est de la même force? Au talent seul, et au talent le plus rare de tous. On ne prend à personne cette manière d'écrire la tragédie : on ne la trouve que dans son âme, dans son imagination; et c'est précisément pour cela que l'envie s'obstine à la méconnaître.

Ce talent si éminent se soutient au même degré

dans toute la pièce; il ne baisse ni ne se dément nulle part. Le dénoûment même et le récit, qui sont sans contredit ce qu'il y a de plus beau dans Maffei, sont encore dans l'imitateur bien au-dessus de l'original, et cette supériorité tient principalement à la poésie de style, qui est portée aussi loin qu'elle puisse aller. Je ne balance pas à mettre ce récit au-dessus de tous les morceaux du même genre qu'on ait jamais faits, au-dessus même de celui d'*Iphigénie en Aulide*. Qu'on lise, que l'on compare, et qu'on juge si le feu de la narration, le choix des circonstances, cette vérité de détails et d'expressions qui met sous les yeux la chose même, peuvent aller plus loin que dans le récit d'Isménie. En vain les détracteurs de Voltaire, depuis Desfontaines jusqu'à ses derniers successeurs, ont ridiculement affecté de mépriser ce cinquième acte : il est aussi admirable que les précédens. Le critique que j'ai déjà cité, et que Desfontaines loue de manière à faire croire que c'est lui-même, a beau dire avec ce ton de dédain que la haine veut prendre quelquefois, et dont personne n'est la dupe, *Je ne perdrai point de temps à critiquer ce cinquième acte, le spectateur en a été peu content, et je n'apprendrai rien au public en lui disant qu'il est mauvais; le récit épique de la mort de Polyphonte est ridicule et déplacé*; mensonges et inepties : le dernier acte a toujours été applaudi avec transport,

comme tout le reste : il n'y a rien d'*épique* dans le récit, pas même de prétexte à cette *ridicule* critique ; la seule qui en eût un porte sur la scène entre Narbas et Euriclès. On a fait grand bruit de cette scène entre deux *subalternes* dans un cinquième acte ; on a prétendu qu'elle laissait le théâtre vide : cela est faux. Narbas n'est point un personnage *subalterne* ; et la scène, qui n'est que d'une vingtaine de vers, est faite avec tant d'art, qu'elle transporte pour ainsi dire sous nos yeux ce qui se passe derrière le théâtre, le fait pressentir, et commence en quelque sorte le récit qui la suit. Serait-ce donc une scène de cette espèce qui pourrait gâter un cinquième acte, d'ailleurs si beau? Et quelle action plus théâtrale depuis le cinquième acte d'*Athalie*? quel plus grand spectacle que celui que présente Mérope lorsqu'elle arrive suivie de cette foule de peuple qui vient d'être témoin de la mort de Polyphonte?

Guerriers, prêtres, amis, citoyens de Messène,
Au nom des dieux vengeurs, peuples, écoutez-moi :
Je vous le jure encore, Égisthe est votre roi ;
Il a puni le crime, il a vengé son père.

Et montrant le corps sanglant de Polyphonte qu'on apporte dans le fond du théâtre :

Celui que vous voyez traîné sur la poussière,
C'est un monstre, ennemi des dieux et des humains ;
Dans le sein de Cresphonte il enfonça ses mains,

Cresphonte mon époux, mon appui, votre maître,
Mes deux fils sont tombés sous les coups de ce traître.
Il opprimait Messène, il usurpait mon rang;
Il m'offrait une main fumante de mon sang.

Et montrant Égisthe qui arrive tenant encore à la main la hache dont il a frappé le tyran.

Celui que vous voyez vainqueur de Polyphonte,
C'est le fils de vos rois, c'est le sang de Cresphonte,
C'est le mien, c'est le seul qui reste à ma douleur.
Quels témoins voulez-vous plus certains que mon cœur?

Et montrant Narbas:

Regardez ce vieillard: c'est lui dont la prudence
Aux mains de Polyphonte arracha son enfance;
Les dieux ont fait le reste.

NARBAS.

Oui, j'atteste ces dieux
Que c'est là votre roi qui combattait pour eux.

ÉGISTHE.

Amis, pouvez-vous bien méconnaître une mère,
Un fils qu'elle défend, un fils qui venge un père,
Un roi vengeur du crime?

MÉROPE.

Et si vous en doutez,
Reconnaissez mon fils aux coups qu'il a portés.

Ces derniers mots, qui ne seraient ailleurs que nobles, deviennent ici sublimes par la situation: ici la tragédie paraît dans tout l'appareil qu'elle peut naturellement joindre à un grand intérêt,

dans sa simplicité majestueuse. Rien de forcé, rien de petit; rien d'équivoque : tout est vrai, tout est grand, tout est tragique.

Une des choses qui font le plus d'honneur à Voltaire, c'est le rôle d'Égisthe. Il est d'une perfection peut-être plus étonnante que celui de Mérope. Avec le talent qu'il avait pour le pathétique, Mérope était dans ses mains un rôle pour ainsi dire tout fait. Égisthe demandait la connaissance de l'art la plus consommée, et Voltaire en a fait un modèle que les écrivains peuvent étudier, comme les artistes étudient la belle nature dans les monumens antiques. Ce rôle était très-difficile : Égisthe est, pendant les premiers actes, dans une situation dépendante et subordonnée; il ne se connait pas. Il fallait pourtant que le fils de Mérope, le petit-fils d'Hercule, se fît apercevoir dans l'élève de Narbas. C'est ce dont Maffei ne s'est pas douté; il a cru que tout devait être vulgaire dans ce jeune homme, et se ressentir de sa condition obscure et subalterne; il a cru que c'était là *de la vérité :* il s'est trompé. *La vérité* des arts d'imitation, fondée sur des aperçus plus justes, sur des vues plus réfléchies, veut que le premier trait de la nature se retrouve toujours, même sous les formes qui la déguisent. Donnez à un habile peintre à représenter le fils d'un roi, d'un héros, élevé parmi des bergers, et confondu au milieu d'eux; en lui donnant le même habillement, il se gar-

dera bien de lui donner la même figure, le même maintien, le même air de tête; il vous fera remarquer en lui quelque chose qui le distingue de tous les autres. Il en est de même du théâtre, où cette distinction doit être encore plus marquée : c'est là surtout que le personnage que l'on connaît ou que l'on devine doit répondre à notre imagination, qui lui a déjà donné une physionomie, et qui cherche à le reconnaître. Cette théorie est essentiellement celle des arts, puisqu'ils doivent embellir la nature, et de plus elle ne la contredit pas. Il est généralement vrai, d'une vérité physique et morale, que la naissance, les sentimens, l'éducation, nous montrent tous les jours, dans une personne malheureuse et bien née, quelque chose de supérieur à l'état où la fortune a pu la réduire. A plus forte raison aimons-nous à retrouver au théâtre cette supériorité naturelle, qui nous est toujours plus chère qu'aucune autre, parce qu'elle est tout entière à l'homme, et non pas à la fortune. Vous avez vu, messieurs, par tout ce que j'ai rapporté du rôle d'Égisthe, qu'il est tracé sur ce plan, d'autant mieux rempli, que la mesure y est habilement gardée. L'auteur, en relevant toujours son jeune héros au-dessus de sa condition, ne l'a jamais agrandi jusqu'à l'enflure, ne lui a jamais donné ni orgueil ni arrogance. Quand il faut mourir, il ne brave point la mort, il s'y résigne : il ne s'abaisse point,

comme dans Maffei, à implorer en gémissant la protection de Polyphonte; il ne le remercie pas humblement de lui avoir sauvé la vie; il ne flatte pas *ce grand roi*, mais il lui dit avec une fermeté aussi noble que raisonnable :

. . . Je suis malheureux, innocent, étranger :
Si le ciel t'a fait roi, c'est pour me protéger.

Quand il apprend qu'il est fils de Cresphonte, et quand les larmes de Mérope prosternée aux pieds du tyran avertissent Égisth de tout le danger de son nom, il ne paraît ni plus fier de ce titre, ni plus attaché à la vie : ce qu'il dit ne fait voir que l'accord naturel de ses sentimens avec les devoirs de son rang et le malheur de sa situation. Il exhorte Mérope à ne pas s'humilier devant l'oppresseur.

Je sais peu de mes droits quelle est la dignité;
Mais le ciel m'a fait naître avec trop de fierté,
Avec un cœur trop haut, pour qu'un tyran l'abaisse.
De mon premier état j'ai bravé la bassesse,
Et mes yeux du présent ne sont point éblouis.
Je me sens né des rois, je me sens votre fils.
Hercule, ainsi que moi, commença sa carrière;
Il sentit l'infortune en ouvrant la paupière,
Et les dieux l'ont conduit à l'immortalité,
Pour avoir, comme moi, vaincu l'adversité.
S'il m'a transmis son sang, j'en aurai le courage :
Mourir digne de vous, voilà mon héritage.

Ce sublime simple rappelle celui dont les exem-

ples sont fréquens dans Virgile, surtout dans la conversation d'Évandre avec Énée. *Mérope* est, de tous les ouvrages de Voltaire, celui où il s'est le plus pénétré de l'esprit des anciens. On croit les entendre dans ce discours qu'Égisthe tient à Narbas au cinquième acte :

Eh quoi! tous les malheurs aux humains réservés,
Faut-il, si jeune encor, les avoir éprouvés!
Les ravages, l'exil, la mort, l'ignominie,
Dès ma première aurore ont assiégé ma vie.
De déserts en déserts, errant, persécuté,
J'ai langui dans l'opprobre et dans l'obscurité :
Le ciel sait cependant si, parmi tant d'injures,
J'ai permis à ma voix d'éclater en murmures.
Malgré l'ambition qui dévorait mon cœur,
J'embrassai les vertus qu'exigeait mon malheur :
Je respectai, j'aimai jusqu'à votre misère;
Je n'aurais point aux dieux demandé d'autre père.

Plus on lit cette tragédie, et plus on est étonné de la multitude de beautés qu'elle réunit, et de l'art qui les a rassemblées : il éclate surtout dans la manière dont le dénoûment est amené. Maffei l'indique et le fait prévoir maladroitement : à peine Égisthe se connaît-il, que ce jeune homme, si timide auparavant, qui suppliait Polyphonte, et fuyait devant Mérope, ne voit rien de si facile que de tuer le tyran au milieu de ses soldats. Il n'a pas même encore une épée, et il s'écrie : « Le » tyran périra au milieu de la garde qui l'en- » toure; je veux lui plonger un fer dans le sein. »

Le vieux Polydore lui représente que cette fureur aveugle ne peut que le conduire à sa perte, et aussitôt Égisthe lui témoigne la plus entière soumission à ses avis. Ce sont deux excès également défectueux : il ne fallait, ni annoncer ce qu'Égisthe fera, ni soumettre sa conduite à qui que ce fût. Voltaire a évité ces deux écueils. Égisthe semble méditer un grand dessein, mais il ne l'explique pas ; lui-même paraît attendre l'inspiration des dieux, celle du moment, celle de son courage : et en effet, le succès de sa témérité, quoique les circonstances le rendent très-vraisemblable, ne pouvait être ni combiné ni prévu. Aussi ce dénoûment remplit toutes les conditions : il est naturel, imprévu et intéressant. Égisthe s'écrie :

Hercule, instruis mon bras à me venger du crime.
Éclaire mon esprit du sein des immortels !
Polyphonte m'appelle au pied de tes autels,
Et j'y cours.

Cette invocation à Hercule n'est point une simple figure de style ; elle tient au sujet et au caractère : Égisthe est l'élève du malheur et l'enfant des dieux. Lorsqu'il aura triomphé du tyran par une heureuse audace, nous l'entendrons dire, au milieu de sa gloire :

Elle n'est point à moi ; cette gloire est aux dieux :
Ainsi que le bonheur la vertu nous vient d'eux.

C'est le langage des héros d'Homère et de Virgile,

qui, heureusement pour leur talent et pour nos plaisirs, n'étaient pas des *philosophes* de ce siècle. Narbas, Euriclès, veulent en vain le détourner de rien entreprendre qui puisse l'exposer.

NARBAS.

. . . . . Ah! mon prince, êtes-vous las de vivre?

EURICLÈS.

Dans ce péril du moins si nous pouvions vous suivre!
Mais laissez-nous le temps d'éveiller un parti
Qui, tout faible qu'il est, n'est point anéanti.
Souffrez...

Égisthe les interrompt, et prend ici toute la supériorité qui lui convient depuis qu'il est reconnu.

. . . . . En d'autres temps, mon courage tranquille
Au frein de vos leçons serait souple et docile;
Je vous croirais tous deux; mais, dans un tel malheur,
Il ne faut consulter que le ciel et son cœur.
Qui ne peut se résoudre, au conseil s'abandonne;
Mais le sang des héros ne croit ici personne.

Dans Maffei, Polydore, à l'arrivée de Polyphonte, fait cacher derrière des colonnes ce même Égisthe qui tout à l'heure ne parlait que d'immoler le tyran. Je ne louerai point Voltaire d'avoir évité ce défaut de bienséance théâtrale; mais on ne peut trop le louer d'avoir exalté par degré le courage d'Égisthe à mesure que le péril approche et qu'il est pressé de choisir entre la sou-

mission et la mort. Cette préparation savante et nécessaire de la catastrophe du cinquième acte lui a fourni des beautés supérieures. Mérope elle-même, qui bravait Polyphonte, et qui ne le craint que depuis qu'elle a retrouvé son fils, exhorte Égisthe à céder au sort et aux conjonctures.

Fils des rois et des dieux, mon fils, il faut servir.
. . . .

Il répond:

. . . .
Voyez-vous en ces lieux le tombeau de mon père?
Entendez-vous sa voix? Êtes-vous reine et mère?
Si vous l'êtes, venez.

MÉROPE.

Il semble que le ciel
T'élève en ce moment au-dessus d'un mortel.

Elle a raison, et le spectateur pense comme elle. Mais la confiance d'Égisthe n'est pas un fol oubli de tout danger; le dialogue suivant prouve qu'il est capable d'examiner avant d'entreprendre.

Auriez-vous des amis dans ce temple funeste?

MÉROPE.

J'en eus quand j'étais reine, et le peu qui m'en reste
Sous un joug étranger baisse un front abattu;
Le poids de mes malheurs accable leur vertu.
Polyphonte est haï; mais c'est lui qu'on couronne:
On m'aime et l'on me fuit.

ÉGISTHE.

Quoi! tout vous abandonne!
Ce monstre est à l'autel?

MÉROPE.

Il m'attend.

ÉGISTHE.

Ses soldats
A cet autel horrible accompagnent ses pas?

MÉROPE.

Non; la porte est livrée à leur troupe cruelle;
Il est environné de la foule infidèle
Des mêmes courtisans que j'ai vus autrefois
S'empresser à ma suite et ramper sous mes lois.
Et moi, de tous les siens à l'autel entourée,
De ces lieux à toi seul je puis ouvrir l'entrée.

ÉGISTHE.

Seul je vous y suivrai; j'y trouverai des dieux
Qui punissent le meurtre et qui sont mes aïeux.

Après cette scène on peut s'attendre à tout, et l'on ne peut deviner rien.

Voltaire a emprunté de Maffei ce vers heureux qui termine la pièce:

Et vous, mon cher Narbas, soyez toujours mon père.

Il lui doit aussi cet endroit d'une vérité admirable, ces paroles de Mérope lorsque Égisthe, près de périr sous ses coups, invoque sa malheureuse mère:

Barbare, il te reste une mère

Je serais mère encor, sans toi, sans ta fureur :
Tu m'as ravi mon fils.

J'ai fait mention de toutes les beautés dont Voltaire est redevable à Maffei. Elles sont en petit nombre, mais précieuses. J'eusse été beaucoup trop long, si j'avais voulu détailler toutes celles qui appartiennent en propre au poëte français; je me suis borné aux principales : mais je n'ai pas rapporté non plus celles qui appartiennent au plan et à la manière du poëte italien, elles trouveront leur place ailleurs.

Quant au style, *Mérope* est, sans contredit, ce que Voltaire a écrit de plus parfait. Il a des pièces d'une versification plus forte et plus brillante, selon la nature des sujets; mais dans toutes il arrive quelquefois, ou que le poëte se montre trop, ou que le versificateur s'oublie trop. Aucune, pas même *Zaïre*, n'est tout-à-fait exempte de ces deux défauts. Ici je n'en vois aucune trace : le poëte ne prend jamais la place du personnage; et, à l'égard des vers, jamais il ne s'est plus approché de la pureté, de l'élégance et de l'harmonie de Racine. Il y a des scènes entières où, de même que dans Racine, la critique la plus rigide ne découvre que des beautés et n'aperçoit pas un défaut. Je ne crois pas que l'on trouvât dans *Mérope* douze vers faibles, et à peine y a-t-il deux ou trois expressions impropres.

Vous achetiez sa mort *avec* mon hyménée.

Cette tournure me semble un peu prosaïque, et même un peu louche.

Triste effet de l'amour dont votre âme est *atteinte*.

C'est à Mérope que l'on parle ainsi : je ne sais si le mot *atteinte* est bien juste. Il le serait parfaitement, s'il s'agissait d'un autre amour. On a dit très-bien qu'une femme est atteinte d'un amour violent, funeste, coupable, parce que la passion de l'amour emporte avec elle l'idée d'une blessure, et que cette figure est naturelle et vraie. Mais je ne crois pas que l'on puisse dire les *atteintes* de l'amour maternel, sentiment qui, par lui-même, est habituel et doux. Au reste, comme l'amour maternel est dans Mérope une cause de douleurs, l'expression peut encore se justifier, et mon observation est moins une censure qu'un doute que je propose, et qui prouve un examen bien scrupuleux.

Plusieurs causes peuvent avoir concouru à la perfection de cet ouvrage, où le talent de l'auteur paraît dans sa plus grande maturité. D'abord la simplicité du sujet, le premier où, depuis *Athalie*, on se fût passé d'amour, commandait en même temps les plus grands efforts dans l'exécution, et la plus grande simplicité dans le style. Un écrivain tel que Voltaire ne pouvait pas se méprendre à cette analogie nécessaire. Ensuite les alarmes qu'on lui donnait de toutes parts sur le suc-

cès d'une pièce sans amour lui firent garder la sienne pendant six ou sept ans; et *Mérope*, composée en 1736, ne fut jouée qu'en 1743. Il eut donc tout le loisir de la revoir; il sentit la nécessité d'imposer à la critique et à l'envie; et, dispensé d'invention, il put réunir toutes ses forces sur les détails. Enfin cet esprit flexible, occupé longtemps d'un sujet ancien, se rapprocha plus qu'ailleurs de la manière des tragiques grecs, sut profiter de leur naturel heureux qu'il avait goûté dans Maffei; et quand celui-ci outrait leurs défauts en imitant leur simplicité, Voltaire sut se garantir de ce mélange. De tant de secours joints à un si grand talent il est résulté un des plus beaux modèles de l'art, une tragédie qui est du très-petit nombre de celles où l'on ait été aussi près de la dernière perfection qu'il soit donné à l'esprit humain d'y arriver.

On demandera s'il est possible que, dans un ouvrage où il y a tant à louer, la critique ne voie rien à reprendre. Voltaire nous dit que ni Maffei ni lui *n'exposent des motifs bien nécessaires pour que Polyphonte veuille absolument épouser Mérope*. Cette observation, quoique faite par l'auteur, me semble extrêmement sévère : elle est fondée pour le Polyphonte de Maffei, qui se donne pour ce qu'il est, pour un franc scélérat; mais non pas pour celui de Voltaire, qui met sa politique à en imposer aux Messéniens, et à soutenir le rôle

d'un honnête homme. Son mariage avec la veuve de Cresphonte, dont la mémoire est chère au peuple, ne contrarie point son ambition et entre dans ses vues.

Dans la critique dont j'ai parlé, et que Desfontaines, en l'insérant dans ses feuilles, trouve *polie et pleine d'égards*, il est dit en propres termes que *rien n'est plus sifflable que la folle construction de Mérope.* Sans m'arrêter à cette *politesse* et à ces *égards*, sans réfuter une foule d'objections frivoles qui ne méritent pas de réponse, j'observerai seulement que la seule qui soit spécieuse n'a aucun fondement. Elle porte sur la conduite de Polyphonte, qui consent à laisser vivre Égisthe, pourvu qu'à l'autel même où sa mère va prendre un nouvel époux il vienne jurer obéissance à Polyphonte en présence des Messéniens. On veut trouver de la contradiction entre cette conduite et ce que dit Polyphonte au premier acte :

> Si ce fils tant pleuré dans Messène est produit,
> De quinze ans de travaux j'ai perdu tout le fruit.
> Crois-moi, ces préjugés de sang et de naissance
> Revivront dans les cœurs, y prendront sa défense.
> . . . .
> Égisthe est l'ennemi dont il faut triompher.

Non-seulement il n'y a point ici de contradiction, mais il y a conséquence. Ces vers prouvent bien que Polyphonte doit chercher à faire périr

Égisthe, de peur qu'il ne vienne à reparaître dans Messène; mais ils ne prouvent nullement qu'il doive le faire, quand Égisthe vient d'y être reconnu. Au contraire, ce qu'il a dit des sentimens qu'on a pour Égisthe démontre que la violence serait extrêmement dangereuse, et que le meurtre de ce jeune prince pourrait rendre trop odieux un homme de néant, qui ne doit son élévation qu'à un parti trop long-temps balancé et aux suffrages d'un peuple séduit.

Quant à moi, les seules objections qui me paraissent raisonnables ne regardent que l'avant-scène, et c'est heureusement la partie dramatique où les législateurs eux-mêmes sont convenus que le poëte avait le plus de liberté. Que Polyphonte ait pu massacrer le roi et ses deux fils dans le tumulte d'une attaque nocturne, sans être vu de personne que de Narbas; que Narbas, en sauvant le seul Égisthe, n'ait pu instruire Mérope de la vérité, et que Polyphonte passe depuis quinze ans pour le vengeur de ceux qu'il a égorgés; ce ce sont des événemens d'un genre fort extraordinaire, et qui approchent du merveilleux : mais ils ne sont pas absolument impossibles; ils sont même justifiés autant qu'ils peuvent l'être; enfin ils précèdent l'action; et, comme je l'ai remarqué plus d'une fois, le spectateur, toujours indulgent dans cette partie, adopte volontiers tout ce que le poëte a besoin de lui persuader.

On sait que, de toutes les pièces de Voltaire, *Mérope* est celle qui eut le succès le plus complet; il alla jusqu'à l'enthousiasme, et les larmes coulèrent depuis le premier acte jusqu'au dernier. Ce qui dut y contribuer beaucoup, c'est que la fortune, qui lui avait donné une Gaussin pour *Zaïre* et *Alzire*, lui donna une Dumesnil pour *Mérope*. Il ne faut pourtant pas s'imaginer que ses ennemis aient respecté l'ouvrage ni le succès; l'un et l'autre redoubla leur fureur : elle s'exhala en libelles multipliés, dans l'un desquels on parodia contre lui deux de ses vers avec la plus grossière impudence.

Quand on a tout pillé, quand on n'a plus d'espoir,
Écrire est un opprobre, et se taire un devoir.

Mais le public était entièrement pour lui. *Mérope* fut aussi l'époque des récompenses et des honneurs qu'il reçut enfin du gouvernement, mais elle n'en fut pas la cause. S'il obtint des titres et des pensions, la charge de gentilhomme ordinaire du roi et celle d'historiographe de France, s'il fut chargé des ouvrages destinés aux fêtes de la cour pour le mariage du dauphin, si le philosophe de Cirey devint le poëte de Versailles, il dut tout à la protection d'une femme qui était alors toute-puissante. Ce crédit même fut nécessaire pour le faire entrer enfin à l'Académie, où ses talens l'auraient porté bien plus tôt, s'il n'en eût déjà beau-

coup abusé : aussi cette victoire ne fut pas celle qui coûta le moins. Mais ce fut aussi le terme de ses prospérités, et les choses étaient déjà bien changées lorsqu'en 1748 il donna *Sémiramis*.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE MÉROPE.

1. Nous devons l'un à l'autre un mutuel soutien.

La rigueur grammaticale exigerait *nous nous devons* : je crois qu'en poésie on peut d'autant plus supprimer cette répétition de pronom, qu'elle n'est pas agréable à l'oreille, et que l'*un à l'autre* exprime suffisamment la réciprocité.

2. Ce sang s'est *épuisé*, *versé* pour la patrie.

Ces deux participes l'un près de l'autre ne font pas un bon effet, et le second paraît inutile après le premier, qui est plus fort et qui dit tout.

3. Écartez des terreurs dont le *poids vous afflige*.

Expressions inélégantes ; un *poids* accable plus qu'il n'*afflige*.

4. Celle de qui la gloire, et l'infortune *affreuse*,
Retentit jusqu'à moi, etc.

Il fallait absolument le pluriel, *ont retenti vers moi*. Quand la conjonctive *et* se trouve entre deux substantifs, ils exigent le pluriel du verbe dont ils

sont les nominatifs, à moins qu'il n'y ait entre eux une sorte de conformité d'idées, qui ressemble à l'identité ; et *la gloire et l'infortune* n'ont rien de commun. L'élégance exigeait de plus que l'*infortune* n'eût pas d'épithète, puisque la *gloire* n'en avait pas. La phrase en aurait eu bien plus de précision et de grâce: *affreuse* a trop l'air d'être donné à la rime.

5. *Il a su* que d'Égisthe *on a tranché* les jours.

Après le premier prétérit il fallait, dans la règle, un plus-que-parfait : *il a su qu'on avait tranché*. Il était facile de mettre *il apprend que d'Égisthe*, etc. ; c'est une très-petite irrégularité.

. Est-ce de nos tyrans quelque ministre *affreux* ?

Mauvaise épithète qui ressemble à une cheville.

7. . . . . Ma juste défiance
A pris soin d'effacer dans *son sang dangereux*
De ce secret d'état les vestiges honteux.

Dans son sang dangereux est une phrase louche. On voit bien que le poëte a voulu dire que la vie de ce complice de Polyphonte était dangereuse pour lui ; mais il ne le dit pas assez clairement, et l'épithète de *dangereux*, qui peut être appliquée à la vie, ne saurait l'être au *sang*.

8. L'horreur et la vengeance *empliront* tous les cœurs.

Remplir est du style noble, *emplir* n'en est pas. Ces petites différences sont essentielles à la diction

6. Qui ne peut *se résoudre*, aux conseils s'abandonne.

Se résoudre exige un régime, et ce vers est inutile et froid, puisqu'il répète en maxime ce que les précédens et le suivant expriment en sentiment.

SECTION X.

Sémiramis.

Le mérite réel des ouvrages devient toujours à la longue la mesure de leur succès et de leur réputation, mais rarement dans leur naissance. Ce serait demander aux hommes plus qu'on n'en doit attendre, que d'exiger d'eux, dans le premier moment, qu'ils ne jugent pas l'auteur au moins autant que l'ouvrage, et souvent beaucoup plus l'un que l'autre. Cette vérité commune, et qu'on a pourtant contredite plus d'une fois, est prouvée par l'expérience et fondée sur la nature. Il est de fait, surtout au théâtre, que la médiocrité reconnue, qui ne fait ombrage à personne, ne peut pas avoir d'ennemis, et qu'elle a des juges d'autant plus indulgens, qu'ils ont moins à espérer de ce qu'elle peut faire. Parmi ceux qui ont quelque

habitude des spectacles, pas un n'ignore que cent pièces qui ont été ou supportées ou applaudies, parce que les auteurs étaient indifférens au public et à la renommée, n'auraient pas été achevées, si par hasard il eût été possible qu'un homme supérieur eût produit quelque chose d'aussi mauvais. Mais toutes les fois qu'un bon écrivain a été au-dessous de lui-même, on ne lui a fait aucune grâce, et il serait trop heureux que la sévérité n'eût jamais été plus loin : trop d'exemples attestent qu'elle a été poussée jusqu'à l'injustice ; et ces considérations instructives doivent entrer dans l'histoire des travaux du génie. Il n'est pas inutile d'observer l'influence plus ou moins marquée que des circonstances personnelles ont eue de tout temps sur le sort des meilleurs ouvrages : elles étaient favorables à Voltaire lorsque *Mérope* parut. La liberté de penser, sans être alors aussi périlleuse à beaucoup près sous un gouvernement absolu qu'elle l'est devenue depuis sous une *constitution libre*, ne laissait pas d'avoir ses dangers; elle lui avait attiré des disgrâces, des exils, des emprisonnemens, qui même n'avaient pas toujours été des mesures de justice. Le talent maltraité en devient plus intéressant, et les punitions arbitraires, fussent-elles méritées, soulèvent l'opinion contre l'autorité. Le séjour souvent forcé qu'il avait fait long-temps à Cirey n'avait pas sans doute désarmé des ennemis particuliers,

qu'on ne désarme pas, mais lui avait rendu la faveur publique, qu'il est toujours plus aisé de se concilier dans l'éloignement. Enfin *Mérope* fut jouée au moment même où un ministre venait d'écarter Voltaire de l'Académie française, non-seulement contre le vœu général, mais contre le vœu particulier du roi Louis XV, qui avait annoncé son élection. On eût dit que le public voulait l'en dédommager par tous les honneurs qu'il lui prodigua le jour de la première représentation de *Mérope :* ce fut la première fois qu'un auteur recueillit en personne tous les honneurs d'un succès au théâtre. Il parut dans la loge de la maréchale de Villars, qui n'était pas seulement une grande dame, mais une très-belle femme. Le public, qui était alors une puissance respectable partout où il était assemblé, parce qu'alors les convenances sociales étaient respectées, lui cria, *Embrassez-le ;* et il fut embrassé. Mais bientôt après, lorsqu'on le vit honoré à la cour des mêmes distinctions, des mêmes titres que le grand Racine, lorsqu'il fut ou qu'on le crut heureux, cet intérêt public, qui n'avait plus d'objet, fit place par degrés aux secrètes insinuations de l'envie, et l'on fut plus disposé à écouter favorablement ceux qui épiaient son bonheur et ses triomphes pour les troubler. Son entrée à l'Académie fut le premier signal de leur déchaînement : un plat libelle fut répandu clandestinement à la porte du Louvre, le jour que

l'auteur de *Zaïre* et de *Mérope* y vint prendre place. Cette satire insipide eût été oubliée, comme mille autres, au bout de huit jours; mais la haine, qui n'est pas toujours maladroite, avait fait son calcul sur l'extrême sensibilité de Voltaire : il l'avait manifestée plus d'une fois, et surtout dans le procès criminel qu'il intenta contre l'abbé Desfontaines au sujet de la *Voltairomanie*, autre libelle encore plus infâme, et pour lequel il n'avait obtenu, après six mois de poursuites, que la satisfaction légère d'un désaveu. On s'attendait, non sans vraisemblance, qu'il n'éclaterait pas moins pour un nouvel outrage du même genre : l'on comptait bien moins sur le mal qu'on voulait lui faire que sur celui qu'il pouvait se faire lui-même; et l'on ne se trompait pas. S'il était possible que la raison tranquille se fît entendre à une tête vive et à une âme ardente, Voltaire aurait senti qu'un homme tel que lui, outragé au milieu de sa gloire, n'avait qu'un seul parti à prendre, celui de laisser ce dédommagement tel quel à ses ennemis, et même à la malignité publique, qui n'est pas fâchée d'en jouir, mais qui en jouit toujours moins quand on y paraît moins sensible. Il aurait aperçu que le procès qu'il allait entreprendre était précisément tout ce que désiraient ceux dont il voulait se venger. Malheureusement il est rare que le grand talent, qui sent tous les avantages de sa supériorité, sente aussi bien tous

ceux que ses adversaires doivent à leur bassesse, et qui, dans une lutte semblable, sont aisément au-dessus des siens. Tout se réduit à ce raisonnement qu'ils font tout bas, et quelquefois tout haut : Quoi que nous fassions, nous ne pouvons jamais nous compromettre ; nous ne sommes rien, et l'œil du public n'est pas ouvert sur nous : quoi qu'il fasse au contraire, dès qu'il entre en lice avec nous, il se compromettra ; et qui sait jusqu'à quel point ? Ce fut là le résultat de ce malheureux procès dont les tribunaux retentirent, et dont les curieux conservent les pièces. Voltaire ne put convaincre les auteurs du libelle, ce qui est toujours très-difficile ; et sa vengeance exercée contre un violon de l'Opéra, nommé Travenol, qu'il fit emprisonner comme distributeur du libelle, parut odieuse et vexatoire, et l'exposa lui-même à un procès en réparation. Des jurisconsultes qui ne demandaient pas mieux que de combattre sur leur terrain contre un homme célèbre, imprimèrent des Mémoires qui étaient de nouvelles satires, et, ce qu'il y a de pis, des satires juridiques et autorisées. Les amis de Voltaire vinrent à bout de terminer cette querelle dans les tribunaux, mais elle lui nuisit beaucoup dans le public.

On cherchait en même temps à le perdre à la cour ; ce qui était encore plus aisé. L'indépendance de son caractère, l'ascendant de son esprit,

la hardiesse souvent indiscrète de ses opinions, et la légèreté de ses paroles, alarmaient les uns, embarrassaient les autres, et déplaisaient à tous. Il ne s'agissait plus que de lui ôter l'appui qui le soutenait, celui de la favorite; et il faut avouer qu'on s'y prit avec beaucoup d'adresse. Elle paraissait se faire honneur de son goût pour les lettres et de la protection qu'elle leur accordait. On lui fit entendre qu'à cet égard rien ne pouvait mieux remplir ses vues que de tirer de la retraite et de l'indigence un homme de génie presque octogénaire, que l'on appelait *le Sophocle de la France*, qui depuis long-temps semblait avoir oublié ses talens dans une obscure oisiveté, et ne voulait pas même finir *un chef-d'œuvre* qu'il avait commencé trente ans auparavant. C'était Crébillon; et quoiqu'il ne fût point *le Sophocle de la France*, et que *Catilina* ne fût rien moins qu'un *chef-d'œuvre*, si l'on n'eût voulu que récompenser et honorer l'auteur de *Rhadamiste*, rien n'était plus juste et plus louable. Mais en faisant venir à la cour le vieux Eschyle, on prévoyait aisément ce qui arriverait de cette espèce de concurrence: on savait que les protecteurs, et surtout les protectrices, n'ont guère deux engouemens à la fois; que toutes les préférences seraient pour le nouveau venu; que l'intérêt général serait pour le vieillard que personne ne pouvait plus craindre, et que Voltaire ne résisterait

pas aux dégoûts. Bientôt les œuvres de Crébillon eurent les honneurs de l'impression au Louvre, que n'avaient eus ni Corneille, ni Racine, ni Molière. *Catilina* fut joué vingt fois de suite avec un succès arrangé, qui faisait rire les gens de bon sens, qui fut le scandale du goût et le triomphe de l'esprit de cabale. L'auteur était proclamé de tous côtés comme *un de nos trois grands tragiques*, et l'on permettait à Voltaire de venir après, comme *un fort bel-esprit et un homme de beaucoup de talent.*

Si l'on ne veut pas lui pardonner d'avoir eu assez d'amour-propre pour opposer à l'intrigue ce sentiment de sa force, qu'heureusement on ne peut pas ôter au génie, et sans lequel il faudrait bien qu'il cédât la victoire à ses ennemis, l'on doit avouer du moins qu'il chercha une noble vengeance. Il revint à sa retraite de Cirey ; mais, pour mesurer ses forces de plus près avec le rival qu'on lui suscitait, il prit sur-le-champ le parti de traiter les sujets que Crébillon avait traités, et donna successivement *Sémiramis*, *Oreste* et *Rome sauvée*. Son talent lui donna sans peine la victoire dans tous les trois, et même ne laissa lieu à la comparaison que dans un seul. Mais cette victoire n'a été confirmée que par le temps, et le combat fut d'abord très-pénible : il commença dans *Sémiramis*.

C'était à peu près le même sujet qu'il avait

autrefois voulu mettre en œuvre dans *Éryphile*; et c'est ici que j'ai promis de dire un mot de cette pièce.

Le fond en est tragique : c'est la fable connue d'Alcméon, qui venge sur sa mère Éryphile la mort de son père Amphiaraüs. C'est, à quelques circonstances près, l'aventure d'Oreste sous d'autres noms; et il s'ensuit que Voltaire a fait trois tragédies à peu près sur le même sujet, *Éryphile*, *Sémiramis* et *Oreste*.

Le plus grand défaut d'*Éryphile*, c'est que les caractères, les situations, les sentimens, tout est simplement indiqué, et rien n'est approfondi : c'est proprement une esquisse. Éryphile, reine d'Argos, a aimé autrefois Hermogide, prince du sang d'Argos, et a consenti, ou du moins peu s'en faut, au meurtre de son époux Amphiaraüs; mais quand le crime a été commis, elle en a eu horreur, et a pris le coupable en aversion. Effrayée d'un oracle qui la menaçait, comme Clytemnestre, de périr par la main de son fils, elle l'a fait élever dans un temple, sans lui laisser la connaissance de son sort et de son nom, et a répandu le bruit de sa mort. Tout cela même est assez confusément expliqué, et l'on ne sait pas trop pourquoi, dans les premiers actes, elle n'est pas mieux instruite de la destinée d'un fils qui est si près d'elle. Cependant de longues guerres civiles ont suivi la mort d'Amphiaraüs, et il arrive ici la même chose

que dans Messène, après la mort de Cresphonte. Hermogide y joue à peu près le même rôle que Polyphonte dans *Mérope ;* il a un parti, il veut régner, et épouser Éryphile. Mais celle-ci, qui autrefois l'a aimé au point de se rendre pour lui si criminelle, aime actuellement le jeune Alcméon, un guerrier qui passe pour fils de Théandre, et dont les exploits sont célèbres. Cet Alcméon, comme on s'en doute bien, est son fils, qu'Hermogide a voulu faire périr dans son enfance, et qui a été sauvé secrètement par Théandre, personnage que l'auteur ne fait pas assez connaître, et qui ne tient pas dans la pièce une place convenable. Alcméon, de son côté, aime aussi Éryphile; il aspire au trône : mais son ambition et son amour sont vaguement et faiblement énoncés. La reine a les mêmes remords et les mêmes terreurs que Sémiramis; elle est poursuivie comme elle par le spectre de son époux; mais il s'en faut bien qu'elle ait autant de grandeur dans l'âme et de fermeté dans le caractère, et qu'elle sache imposer, comme Sémiramis, à ses peuples et à son complice. La plupart des scènes principales offrent le même fond dans les deux pièces; mais l'exécution en est si disproprotionnée, qu'elle ne laisse pas même lieu au parallèle. Éryphile, ainsi que Sémiramis, doit nommer un roi et choisir un époux au troisième acte; et tout à coup elle annonce une résolution qui pourrait être inté-

ressante, si cette reine eût montré jusque-là un cœur plus maternel, et qu'elle n'eût pas mêlé à ses remords l'amour qu'elle sent pour Alcméon. Mais, d'après les dispositions qui précèdent, on est fort étonné de l'entendre dire que son fils est vivant; qu'elle va obliger le grand-prêtre de le produire devant le peuple; que les dieux lui ont prédit que ce fils donnerait la mort à sa mère, mais qu'elle n'en est point effrayée.

De mon fils désormais il n'est rien que je craigne :
Qu'on me rende mon fils, qu'il m'immole, et qu'il règne.

Mais si telle était sa résolution, pourquoi donc a-t-elle paru si peu occupée de ce fils? pourquoi n'en a-t-elle pas dit un mot au grand-prêtre qu'elle a vu au premier acte? pourquoi veut-elle l'*obliger à montrer* ce jeune prince? L'a-t-il refusé? S'est-elle elle-même informée de son sort? Elle y a si peu pensé, qu'Hermogide, qui prend aussitôt la parole, lui apprend, ainsi qu'aux Argiens, qu'il a tué ce fils il y a quinze ans, pour le dérober au parricide, et pour la sauver elle-même du trépas dont elle était menacée. Il atteste ses services; il réclame les droits de sa naissance, et, résolu à les soutenir par la force, il sort avec tous ceux de son parti. Cette scène, imaginée pour produire des surprises, ne l'est pas de manière à produire de l'effet. La reine y est indécemment bravée par un sujet qui se vante

devant elle d'avoir tué son fils, et d'être en état de disputer le trône à la mère. Il ne faut pas que, dans un personnage principal, les remords ressemblent à la faiblesse et à l'impuissance, et tout ce rôle d'Eryphile est mal conçu. Quelle contenance peut-elle faire devant cet Hermogide qu'elle a aimé, et qu'elle n'aime plus? Point de milieu : il fallait, ou qu'elle ne l'eût aimé jamais, ou qu'elle l'aimât encore. Les quinze ans qui se sont écoulés rendent ce dernier point fort peu praticable : il fallait donc exclure l'autre. Aujourd'hui elle aime Alcméon, et n'ose pas le proclamer roi; elle hait Hermogide, et n'ose pas lui parler en reine. Rien de moins théâtral que ces caractères indécis et ces volontés indéterminées. Je ne puis savoir trop tôt ce que vous voulez, et vous ne pouvez pas le vouloir trop tôt, si vous désirez que j'y prenne intérêt.

Alcméon, présent à cette scène, Alcméon, le héros de la pièce, qui a vaincu deux rois, qui a un parti dans Argos et une grande renommée, à qui la reine a confié ses intérêts, n'ouvre pas la bouche dans un moment si critique, et laisse, sans dire mot, sortir Hermogide, qui court ouvertement à la révolte; ce n'est qu'après sa sortie, qu'Alcméon fait à Éryphile des offres de service. Alors, en présence du peuple, elle lui décerne la couronne, le nomme son époux, le déclare roi. Demeurée seule avec lui, elle lui avoue

son amour, et il n'a pas encore parlé du sien, dont il a long-temps entretenu Théandre dans les actes précédens, et qu'il semblait avoir tant de peine à renfermer. Il convenait au moins qu'il en dît quelque chose; mais il ne s'en avise pas, lors même qu'il y est autorisé; c'est une suite d'inconséquences.

Dans l'acte suivant, lorsque Éryphile, prête à célébrer son hymen avec Alcméon, veut entrer dans le temple, l'ombre d'Amphiaraüs en sort menaçante, ensanglantée :

Arrête malheureux.

. . . .

ALCMÉON.

Ombre fatale,
Quel dieu te fait sortir de la nuit infernale?
Quel est ce sang qui coule? et quel es-tu?

L'OMBRE.

Ton roi.
Si tu prétends régner, arrête, obéis moi.

ALCMÉON.

Eh bien! mon bras est prêt. Parle : que faut-il faire?

L'OMBRE.

Me venger sur ma tombe.

ALCMÉON.

Et de qui?

L'OMBRE.

De ta mère.

Cette ombre, que nous allons retrouver dans *Sé-*

miramis, sera tout à l'heure la matière de quelques réflexions. Alcméon, à qui Théandre a fait croire qu'il est fils d'un esclave et que ses parens ne sont plus, ne comprenant pas ce que lui prescrit Amphiaraüs, se persuade, on ne sait pourquoi, que cet ordre de venger son roi sur une mère qu'il n'a pas, ne signifie autre chose, si ce n'est que les dieux veulent punir son ambition et s'opposer à sa fortune. Il avoue à Éryphile qu'il eut pour père un esclave, et quelques circonstances de son récit commencent à faire soupçonner à la reine la vérité fatale qui se découvre un moment après, quand le grand-prêtre apporte une épée, qui est dans Argos le signe et l'attribut de la royauté, et la remet aux mains d'Alcméon pour venger Amphiaraüs. Éryphile la reconnaît pour celle qu'Hermogide ravit à son roi quand il l'assassina.

LE GRAND-PRÊTRE.

Voici ce même fer qui frappa votre enfance,
Qu'un cruel, malgré lui, ministre du destin,
Troublé par ses forfaits, laissa dans votre sein.

Il ajoute que les dieux lui ont ordonné de garder ce fer jusqu'au jour de la vengeance; et ce jour est arrivé. Tout se révèle : Éryphile reconnaît son fils, et lui avoue son crime. Cette scène est la seule où il y ait un moment d'intérêt, qui tient surtout à une douzaine de vers pathétiques, qui sont à peu près les seuls que l'auteur ait reportés

dans le rôle de Sémiramis. Mais cette scène même n'est encore qu'effleurée, le rôle d'Alcméon y est nul.

Cruel Amphiaraüs! abominable loi!
La nature me parle et l'emporte sur toi.
O ma mère!

Il l'embrasse, et c'est là tout ce que contient ce rôle dans une situation dont Voltaire a tiré depuis tant de beaux mouvemens.

Eryphile répond:

O cher fils que le ciel me renvoie!
Je ne méritais pas une si pure joie.
J'oublie, et mes malheurs, et jusqu'à mes forfaits,
Et ceux qu'un dieu t'ordonne, et tous ceux que *j'ai faits*.

La faiblesse de ces vers, qui terminent une pareille scène, peut faire comprendre avec quelle négligence l'auteur avait ébauché sa pièce. Pour cette fois, ce n'est pas le sujet qui lui manquait; c'est le travail du poëte qui manquait au sujet.

Le dénoûment est un combat singulier entre Hermogide et Alcméon, sur le tombeau d'Amphiaraüs. Hermogide y perd la vie; et Alcméon, aveuglé par les dieux, frappe sa mère sans le vouloir et sans la connaître, comme Oreste tue Clytemnestre. Eryphile, en mourant, exprime à peu près les mêmes sentimens que Sémiramis; mais l'effet en est aussi différent que le style. Celui de cette pièce est en général faible, vague,

incorrect. Le peu de beaux vers qui s'y rencontrent ont trouvé place dans *Sémiramis*, dans *Mérope*, dans *Mahomet*; le tout ensemble ne va pas au delà de quatre-vingts vers, dont plusieurs ont subi quelques changemens. En voici d'autres qu'il n'a pu lier à aucun sujet, et comme ils méritaient d'être conservés, l'auteur, qui n'a jamais rien perdu, les a cités dans un de ses ouvrages:

Vos oisifs courtisans, que les chagrins dévorent,
S'efforcent d'obscurcir les astres qu'ils adorent.
Là, si vous en croyez leur coup d'œil pénetrant,
Tout ministre est un traître, et tout prince un tyran;
L'hymen n'est entouré que de feux adultères;
Le frère à ses rivaux est vendu par ses frères;
Et sitôt qu'un grand roi penche vers son déclin,
Ou son fils ou sa femme ont hâté son destin.
. . . .
Qui croit toujours le crime en paraît trop capable.

Ces vers furent d'autant plus remarqués, qu'on avait encore le souvenir assez récent des calomnies, aussi absurdes qu'abominables, répandues dans toute l'Europe sur la mort des petits-fils de Louis XIV, et sur celle du roi d'Espagne, Charles II.

Éryphile ne tomba pas, mais elle eut peu de succès. Un compliment en vers, beaucoup mieux écrit que la pièce, et qui en justifiait les nouveautés hardies, fut extrêmement applaudi, et disposa le public à l'indulgence. Cependant il n'était pas possible que, sur un théâtre chargé de specta-

teurs, une ombre ne parût pas ridicule; et c'est ce qui arriva encore dans la nouveauté de *Sémiramis*. Ce n'était pas ici la faute de l'auteur; mais le parterre, accoutumé à son style, ne le retrouva pas dans *Éryphile*, et beaucoup d'endroits excitèrent des murmures. Hermogide fit rire lorsque, en revoyant dans Alcméon le fils d'Éryphile, il s'écriait :

Ciel! tous les morts ici renaissent pour ma perte!

La quantité de variantes qui se succédèrent entre les représentations, et qui vont à plus de trois cents vers, prouve les efforts que l'auteur faisait pour satisfaire un public mécontent. Heureusement il le fut aussi de lui-même, retira sa pièce du théâtre, et ne la livra pas à l'impression. Il avait d'autres sujets dans la tête, et ne se souvint d'*Éryphile* que lorsqu'il voulut faire *Sémiramis*.

La critique de l'une est l'éloge de l'autre : tous les défauts que j'ai remarqués dans la première sont remplacés par les beautés qui en sont l'opposé. Malgré la conformité d'objet dans la plupart des scènes principales, l'intervalle entre ces deux pièces est si grand, que l'une semble être d'un écolier qui a quelque talent, et l'autre d'un maître. Ce n'est pas qu'il n'y ait beaucoup à reprendre dans le merveilleux des moyens et dans la marche de la pièce; mais les caractères, les sentimens, le développement des situations, les effets tragiques,

les couleurs locales, sont d'une main sûre et longtemps exercée. Non-seulement la fable est infiniment mieux entendue, mais le lieu où il l'a placée lui donnait les plus grands avantages; et il n'en a négligé aucun. Il y a loin d'une Éryphile à peine connue dans la mythologie, à cette fameuse Sémiramis dont le nom est une époque dans ces temps reculés qu'on nomme héroïques; et la souveraine la plus célèbre de la plus ancienne monarchie de l'Orient offre bien plus à l'imagination des spectateurs et à celle du poëte que la souveraine ignorée du petit royaume d'Argos. Aussi a-t-il commencé par lui donner ce qui manque à Éryphile, un grand caractère. Ses crimes n'ont été que ceux de l'ambition; et si elle a eu besoin d'un complice, elle a su le contenir : elle ne l'a jamais aimé, et ne le craint pas,

J'ai su quinze ans entiers, quel que fût son projet,
Le tenir dans le rang de mon premier sujet.

Si elle fut coupable, si elle ne cherche point à se justifier à ses propres yeux, si sa conscience lui fait dire,

Plus les nœuds sont sacrés, plus les crimes sont grands :
J'étais épouse, Otane, et je suis sans excuse;
Devant les dieux vengeurs mon désespoir m'accuse,

les témoignages qu'on rend à la gloire de son

règne, la relèvent d'autant plus à nos yeux, qu'elle ne songe pas à s'en prévaloir. Otane lui dit :

Ninus, en vous chassant de son lit et du trône,
En vous perdant, madame, eût perdu Babylone.
Pour le bien des mortels vous prévîntes ses coups ;
Babylone et la terre avaient besoin de vous ;
Et quinze ans de vertus et de travaux utiles,
Les arides déserts par vous rendus fertiles,
Les sauvages humains soumis au frein des lois,
Les arts dans nos cités naissant à votre voix,
Ces hardis monumens que l'univers admire,
Les acclamations de ce puissant empire,
Sont autant de témoins dont le cri glorieux
A déposé pour vous au tribunal des dieux.

Assur lui-même, qui la hait, rend hommage à sa supériorité. Il n'a pu ni la séduire ni l'intimider.

Je connus mal cette âme inflexible et profonde :
Rien ne la put toucher que l'empire du monde.
Elle en parut trop digne, il le faut avouer :
Je suis, dans mes fureurs, contraint à la louer.
Je la vis retenir, dans ses mains assurées
De l'état chancelant les rênes égarées,
Apaiser le murmure, étouffer les complots,
Gouverner en monarque, et combattre en héros ;
Je la vis captiver et le peuple et l'armée.
Ce grand art d'imposer même à la renommée
Fut l'art qui sous son joug enchaîna les esprits :
L'univers à ses pieds demeure encor surpris.
Que dis-je ? Sa beauté, ce flatteur avantage,
Fit adorer les lois qu'imposa son courage ;
Et quand, dans mon dépit, j'ai voulu conspirer,
Mes amis consternés n'ont sù que l'admirer.

Si depuis quelque temps l'ombre de Ninus qui l'obsède lui inspire cette épouvante dont toutes les grandeurs humaines ne peuvent garantir une conscience troublée par le crime; si ce fantôme, en réveillant ses remords, la jette quelquefois dans l'abattement, et la force à se cacher, dès qu'elle reparaît, elle reprend tout son ascendant; et le poëte a su peindre avec la même force, et son repentir, et sa grandeur.

Sémiramis, à ses douleurs livrée,
Sème ici les chagrins dont elle est dévorée:
L'horreur qui l'épouvante est dans tous les esprits.
Tantôt remplissant l'air de ses lugubres cris,
Tantôt morne, abattue, égarée, interdite;
De quelque dieu vengeur évitant la poursuite,
Elle tombe à genoux vers ces lieux retirés,
A la nuit, au silence, à la mort consacrés,
Séjour où nul mortel n'osa jamais descendre,
Où de Ninus mon maître on conserve la cendre.
Elle approche à pas lents, l'air sombre, intimidé,
Et se frappant le sein de ses pleurs inondé.
A travers les horreurs d'un silence farouche,
Les noms de fils, d'époux, échappent de sa bouche.
Elle invoque les dieux; mais les dieux irrités
Ont corrompu le cours de ses prospérités.

Toute la terreur de la tragédie est empreinte dans ce tableau. Mais Mitrane, qui vient de le tracer, nous dit un moment après :

De ses chagrins mortels son esprit dégagé
Souvent reprend sa force et sa splendeur première :
J'y revois tous les traits de cette âme si fière,

A qui les plus grands rois, sur la terre adorés,
Même par leurs flatteurs ne sont pas comparés.

Et dans un autre endroit :

Mais la reine a paru, tout s'est calmé soudain;
Tout a senti le poids du pouvoir souverain.

Enfin, c'est surtout dans la scène où elle s'explique avec Assur, c'est là qu'elle se montre tout entière, et qu'on voit que, née pour commander aux humains, elle ne cède qu'à la justice des Dieux. L'auteur a eu soin de faire ressortir encore ce caractère par le contraste de celui d'Assur. Assur est un scélérat endurci, qui a corrompu jusqu'à sa conscience; et ce personnage, livré à l'horreur qu'il nous inspire, sert, comme il le doit, à faire valoir le personnage qui doit nous intéresser. Il met son orgueil à braver les dieux et les remords.

Je vous avoûrai que je suis indigné
Qu'on se souvienne encor si Ninus a régné.
Craint-on, après quinze ans, ses mânes en colère?
Ils se seraient vengés, s'ils avaient pu le faire.
D'un éternel oubli ne tirez point les morts :
Je suis épouvanté, mais c'est de vos remords.
Ah! ne consultez point d'oracles inutiles :
C'est par la fermeté qu'on rend les dieux faciles.
Ce fantôme inouï, qui paraît en ce jour,
Qui naquit de la crainte, et l'enfante à son tour,
Peut-il vous effrayer par tous ces vains prestiges?
Pour qui ne les craint point, il n'est point de prodiges.

Ils sont l'appât grossier des peuples ignorans,
L'invention du fourbe, et le mépris des grands.

Voilà un langage à la portée de tout jeune auteur qui saura faire des vers; mais celui de *Sémiramis* demandait toute la maturité du grand talent. Il importait d'abord, pour mettre le repentir au-dessus de la scélératesse intrépide, que ce repentir ne pût se confondre avec la faiblesse. Sémiramis s'exprime de manière à n'en être pas accusée. Elle sait qu'Assur, descendant de Bélus, et le premier de l'empire après elle, prétend à la main d'Azéma, princesse du sang : d'un autre côté, forcée par les oracles des dieux à choisir un époux, elle sait que nul n'a plus que lui le droit d'y prétendre, et que la voix publique l'y appelle. C'est sur ces deux points qu'elle veut lui parler, et voici de quel ton :

Vous le savez assez : mon superbe courage
S'était fait une loi de régner sans partage.
Je tins sur mon hymen l'univers en suspens ;
Et quand la voix du peuple, à la fleur de mes ans,
Cette voix qu'aujourd'hui le ciel même seconde,
Me pressait de donner des souverains au monde,
Si quelqu'un put prétendre au nom de mon époux,
Cet honneur, je le sais, n'appartenait qu'à vous.
Vous deviez l'espérer; mais vous pûtes connaître
Combien Sémiramis craignait d'avoir un maître :
Je vous fis, sans former un lien si fatal,
Le second de la terre, et non pas mon égal.
C'était assez, seigneur, et j'ai l'orgueil de croire
Que ce rang aurait pu suffire à votre gloire.

Après lui avoir fait part des ordres qu'elle a reçus de l'oracle d'Ammon, elle continue :

Je connais vos desseins et votre politique :
Vous voulez dans l'état vous former un parti;
Vous m'opposez le sang dont vous êtes sorti;
De vous et d'Azéma mon successeur peut naître.
Vous briguez cet hymen, elle y prétend peut-être;
Mais moi, je ne veux pas que vos droits et les siens,
Ensemble confondus, s'arment contre les miens.
Telle est ma volonté constante, irrévocable :
C'est à vous de juger si le dieu qui m'accable
A laissé quelque force à mes sens interdits,
Si vous reconnaissez encor Sémiramis,
Si je puis soutenir la majesté du trône.
Je vais donner, seigneur, un maître à Babylone :
Mais, soit qu'un si grand choix honore un autre ou vous,
Je serai souveraine en prenant un époux.
Assemblez seulement les princes et les Mages ;
Qu'ils viennent à ma voix joindre ici leurs suffrages.
Le don de mon empire et de ma liberté
Est l'acte le plus grand de mon autorité :
Loin de le prévenir, qu'on l'attende en silence.

Quand on sait parler ainsi aux hommes, on peut ensuite parler des dieux, comme Sémiramis.

Le ciel à ce grand jour attache sa clémence :
Tout m'annonce des dieux qui daignent se calmer;
Mais c'est le repentir qui doit les désarmer.
Croyez-moi, les remords, à vos yeux méprisables,
Sont la seule vertu qui reste à des coupables.
Je vous parais timide et faible : désormais
Connaissez la faiblesse; elle est dans les forfaits.
Cette crainte n'est pas honteuse au diadème;
Elle convient aux rois, et surtout à vous-même,

Et je vous apprendrai qu'on peut, sans s'avilir,
S'abaisser sous les dieux, les craindre et les servir.

C'est ainsi que l'on concilie l'effet moral qui résulte du repentir avec l'effet théâtral qui tient à la grandeur du personnage; et combien même le pouvoir de la religion et de la conscience paraît plus imposant et plus marqué quand il agit à ce point sur une âme de cette trempe! Ce mélange de fierté et de remords qui distingue Sémiramis est un caractère absolument original; il n'a de modèle ni chez les anciens ni chez les modernes. Les critiques qui s'élevèrent de tous côtés contre la pièce, au moment où elle parut, ne manquèrent pas d'en compter et d'en exagérer les défauts; mais nul ne rendit justice à ce rôle, qui est un des plus beaux que Voltaire ait conçus.

L'amour qu'elle a pour son fils sans le connaître, amour qui, dans la *Sémiramis* de Crébillon, n'est qu'un égarement odieux et indécent, est ici ce qu'il devait être, un instinct de la nature mal démêlé, sans trouble et sans passion. Cette nuance n'est que légèrement indiquée dans *Éryphile*; elle est décidée dans *Sémiramis* : l'une rougit d'un penchant qu'elle se reproche, l'autre s'applaudit d'un attachement qu'elle croit inspiré par le ciel; et quelle noblesse, quel intérêt dans les motifs qui déterminent son choix!

Tu sais qu'aux plaines de Scythie,
Quand je vengeais la Perse et subjuguais l'Asie,

Ce héros (sous son père il combattait alors),
Ce héros, entouré de captifs et de morts,
M'offrit en rougissant, de ses mains triomphantes,
Des ennemis vaincus les dépouilles sanglantes.
A son premier aspect, tout mon cœur étonné
Par un pouvoir secret se sentit entraîné :
Je n'en pus affaiblir le charme inconcevable;
Le reste des mortels me sembla méprisable....

Otane lui dit :

. . . .
Quoi! de l'amour enfin connaissez-vous les charmes?
Et pouvez-vous passer de ces sombres alarmes
Au tendre sentiment qui vous parle aujourd'hui?

SÉMIRAMIS.

Non, ce n'est point l'amour qui m'entraîne vers lui :
Mon âme par les yeux ne peut être vaincue.
Ne crois pas qu'à ce point de mon rang descendue,
Écoutant dans mon trouble un charme suborneur,
Je donne à la beauté le prix de la valeur :
Je crois sentir du moins de plus nobles tendresses.
Malheureuse! est-ce à moi d'éprouver des faiblesses,
De connaître l'amour et ses fatales lois?
Otane, que veux-tu? Je fus mère autrefois.
Mes malheureuses mains à peine cultivèrent
Ce fruit d'un triste hymen que les dieux m'enlevèrent.
Seule, en proie aux chagrins qui venaient m'alarmer,
N'ayant autour de moi rien que je pusse aimer,
Sentant ce vide affreux de ma grandeur suprême,
M'arrachant à ma cour, et m'évitant moi-même,
J'ai cherché le repos dans ces grands monumens,
D'une âme qui se fuit trompeurs amusemens :
Le repos m'échappait. Je sens que je le trouve;
Je m'étonne en secret du charme que j'éprouve.
Arzace me tient lieu d'un époux et d'un fils,

Et de tous mes travaux, et du monde soumis.
Que je vous dois d'encens, ô puissance céleste!
Qui, me forçant de prendre un joug jadis funeste,
Me préparez au nœud que j'avais abhorré,
En m'embrasant d'un feu par vous-même inspiré.

Elle n'a point voulu, comme Ériphile, éloigner ce fils dans son enfance, et le priver du trône; c'est Assur qui s'est efforcé en secret de le faire périr, et c'est Phradate qui l'a sauvé, et l'a élevé près de lui dans la Scythie. Le rôle de ce jeune prince est d'une couleur moins neuve que celui de Sémiramis, mais il n'est pas d'un pinceau moins ferme et moins tragique. Il a devant le superbe Assur toute la hauteur d'un guerrier et d'un héros; avec le grand-prêtre, des sentimens de respect pour les dieux; avec sa mère, toute la sensibilité filiale. Lorsqu'il n'est connu encore que par les exploits qui ont illustré l'obscurité de sa naissance supposée, lorsqu'il passe pour le fils de Phradate, il a pour Sémiramis la tendre vénération d'un sujet fidèle; il l'admire comme souveraine, il la chérit comme sa bienfaitrice. Il est épris de la jeune Azéma, qui lui doit sa liberté et qui aime son libérateur; et cet amour est beaucoup plus convenable que celui d'Alcméon pour Ériphile, espèce de méprise qui ne produit rien et dont on ne peut rien attendre. Cet amour de Ninias et d'Azéma n'est pas au premier rang dans la pièce, mais il ne saurait y nuire : il répand plus d'inté-

rêt sur la situation de ces deux jeunes amans dont le sort dépend de Sémiramis, et qui sont en butte à la haine et à la jalousie du traître Assur. Celui-ci même n'est pas inutile à l'effet général de la pièce : tout l'odieux de son caractère détourne sur lui l'aversion des spectateurs, et les dispose à plaindre, à excuser les fautes que Sémiramis se reproche si amèrement, et dont il se vante avec une orgueilleuse férocité. Le poëte, qui avait enfin appris à creuser, à approfondir le sujet qu'il n'avait d'abord qu'effleuré, se proposait de tirer un grand effet de pitié et de terreur de la situation d'une mère criminelle, qui ne retrouve son fils qu'au moment où les dieux le lui montrent comme le vengeur de Ninus, et de la situation d'un fils tendre et respectueux qui ne retrouve une mère qu'au moment où les dieux lui ordonnent de la punir. Le génie de Voltaire n'est pas resté au-dessous de cette combinaison, et l'on convient que le quatrième acte de *Sémiramis* est un des morceaux les plus tragiques qu'il ait mis sur la scène. Le cinquième, quoique répréhensible dans les moyens, se soutient, après le quatrième, par l'effet théâtral, par le tableau frappant et neuf de Ninias sortant du tombeau de Ninus, les mains teintes d'un sang qu'il croit être celui d'Assur, et qu'il reconnaît pour celui de sa mère lorsque cette infortunée reine se traîne expirante sur les marches du tombeau, appelant à son secours le fils

qui vient de l'immoler : un tel spectacle est vraiment celui de la tragédie.

Voltaire a su, comme dans *Mahomet*, mêler ici les impressions de la pitié à l'horreur du parricide; il arrache des pleurs quand Sémiramis s'écrie :

Viens me venger, mon fils. Un monstre sanguinaire,
Un traître, un sacrilége assassine ta mère.

NINIAS.

O jour de la terreur! ô crimes inouis!
Ce sacrilége affreux, ce monstre est votre fils.
Au sein qui m'a nourri cette main s'est plongée;
Je vous suis dans la tombe, et vous serez vengée.

SÉMIRAMIS.

Hélas! j'y descendis pour défendre tes jours;
Ta malheureuse mère allait à ton secours.
J'ai reçu de tes mains la mort qui m'était due.

NINIAS.

Ah! c'est le dernier *trait* à mon âme éperdue.
J'atteste ici les dieux qui conduisaient mon bras,
Ces dieux qui m'égaraient...

SÉMIRAMIS.

Mon fils, n'achève pas.
Je te pardonne tout, si, pour grâce dernière,
Une si chère main ferme au moins ma paupière.
Viens; je te le demande au nom du même sang
Qui t'a donné la vie et qui sort de mon flanc.
Ton cœur n'a pas sur moi conduit ta main cruelle;
Quand Ninus expira, j'étais plus criminelle.
J'en suis assez punie. Il est donc des forfaits
Que le courroux des dieux ne pardonne jamais.

On peut observer ici les différentes nuances qui distinguent des sujets dont le fond paraît le même. Clytemnestre meurt aussi par la main de son fils; mais il eût été impossible de placer dans *Électre* ou dans *Oreste* cette scène où la mère meurt dans les bras de son fils, et qui est d'un si grand pathétique. C'est que les circonstances personnelles sont très-différentes. Clytemnestre est un personnage qu'on ne peut que faire supporter, et sur lequel ne peut jamais reposer l'intérêt : elle a aussi des remords, mais elle vit depuis quinze ans dans l'adultère avec le complice de son crime; elle n'est connue que par ce crime, dont le motif a été une passion perverse pour un vil assassin. Sémiramis n'est point dans l'habitude du crime; le sien a eu du moins quelque excuse et de plus nobles motifs, et surtout il est couvert en partie par l'éclat d'un règne glorieux, par une foule de belles actions qui montrent une grande âme dans cette même femme qui a commis une grande faute. Cette admiration, mêlée de tendresse qu'avait pour elle Ninias avant de la reconnaître pour sa mère, était suffisamment justifiée, et rend sa douleur bien plus vive après le coup affreux et involontaire qu'il vient de frapper. Le pathétique de la reconnaissance que l'on a vue au quatrième acte, leurs larmes qui se sont confondues, les accens de la nature qu'on a entendus des deux côtés; tout contribue à rendre

cette mort déchirante pour le spectateur comme pour Ninias. Et c'est la diversité de ces deux rôles de Sémiramis et de Clytemnestre, dont l'un amène des effets si supérieurs à ceux de l'autre, qui fait qu'un sujet à peu près semblable dans les deux pièces est en total bien plus heureux dans *Sémiramis* que dans *Oreste*. On ne peut, dans celui-ci, porter l'intérêt que sur l'amour réciproque d'un frère et d'une sœur, et celui d'une mère et d'un fils est tout autrement puissant pour nous émouvoir. Aussi nous savons que Voltaire, qui travaillait à ces deux pièces presque en même temps, composait l'une avec plaisir, et l'autre avec effort.

On aime à voir que les regrets et les larmes de Ninias adoucissent la punition de Sémiramis; et l'union de ce prince avec Azéma, ordonnée par sa mère expirante, mêle aussi à son malheur une espérance de consolation que l'on adopte volontiers. Ces sortes d'adoucissemens ne sont pas inutiles dans les dénoûmens où l'infortune tombe sur des personnages qui ont attiré l'affection ou la compassion des spectateurs.

Le caractère d'Oroës, pontife de Babylone, et chef des Mages, est parfaitement exprimé dans ces vers, qui contiennent l'abrégé des devoirs du sacerdoce :

. . . . Obscur et solitaire,
Renfermé dans les soins de son saint ministère,

Sans vaine ambition, sans crainte, sans détour,
On le voit dans son temple et jamais à la cour.
Il n'a point affecté l'orgueil du rang suprême,
Ni placé sa tiare auprès du diadème.
Moins il veut être grand, plus il est révéré.

Le langage qu'il tient à Sémiramis est conforme à ce portrait :

Je remplis mon devoir, et j'obéis aux rois.
Le soin de les juger n'est point notre partage ;
C'est celui des dieux seuls.

Il était d'autant plus essentiel de lui donner ce caractère, qu'il est dans toute la pièce l'organe des volontés et des vengeances célestes, et que, forcé par le ciel d'armer le fils contre la mère, il eût été odieux, s'il n'eût paru fait pour se prêter avec douleur à ce triste ministère.

Le style de Voltaire n'a jamais eu plus de pompe que dans cet ouvrage, et n'a pourtant que celle qui convient au sujet, sans lieux communs et sans déclamation. Le lieu de la scène est expliqué dès les premiers vers, avec une magnificence de détails faite pour annoncer le ton majestueux qui régnera dans toute la pièce.

Que la reine en ces lieux, brillans de sa splendeur,
De son puissant génie imprime la grandeur!
Quel art a pu former ces enceintes profondes,
Où l'Euphrate égaré porte en tribut ses ondes,
Ce temple, ces jardins dans les airs soutenus,
Ce vaste mausolée où repose Ninus,

Éternels monumens moins admirables qu'elle ?
C'est ici qu'à ses pieds Sémiramis m'appelle.
Les rois de l'Orient, loin d'elle prosternés,
N'ont point eu ces honneurs qui me sont destinés.

Il est tout simple qu'Arzace, qui n'a jamais quitté la Scythie, soit frappé de tout ce qu'il voit dans le palais de Babylone; et son étonnement a dû fournir au poëte les couleurs de cette exposition descriptive. Arzace, dès le commencement, nous donne la haute idée qu'il a lui-même et qu'il doit avoir de Sémiramis.

Aux plaines d'Arbazan quelques succès peut-être,
Quelques travaux heureux m'ont assez fait connaître;
Et quand Sémiramis, aux rives de l'Oxus,
Vint imposer des lois à cent peuples vaincus,
Elle laissa tomber, de son char de victoire,
Sur mon front jeune encore un rayon de sa gloire.
Mais souvent dans les camps un soldat honoré
Rampe à la cour des rois, et languit ignoré.

C'est sur ce même ton, dont la noblesse est toujours intéressante, qu'il rend compte à la princesse Azéma de la première audience qu'il a eue de Sémiramis.

Je me suis vu d'abord admis en sa présence.
Elle m'a fait sentir, à ce premier accueil,
Autant d'humanité qu'Assur avait d'orgueil;
Et, relevant mon front prosterné vers son trône,
M'a vingt fois appelé l'appui de Babylone.
Je m'entendais flatter de cette auguste voix
Dont tant de souverains ont adoré les lois;
Je la voyais franchir cet immense intervalle

Qu'a mis entre elle et moi la majesté royale.
Que j'en étais touché ! qu'elle était, à mes yeux,
La mortelle, après vous, la plus semblable aux dieux !

Au troisième acte, la pompe du spectacle se joint à celle du style, et la justifie. On sait que depuis *Athalie* on n'avait rien vu sur la scène d'aussi auguste que l'appareil de cette assemblée où Sémiramis doit choisir un époux, et l'on n'avait pas non plus fait entendre de plus beaux vers que ceux que Voltaire lui fait prononcer sur le trône qu'elle va partager. Cet appareil n'est pas une vaine décoration ; c'est l'action même, et le style est digne de l'action.

Si la terre, quinze ans de ma gloire occupée,
Révéra dans ma main le sceptre avec l'épée,
Dans cette même main qu'un usage jaloux
Destinait au fuseau sous les lois d'un époux ;
Si j'ai, de mes sujets surpassant l'espérance,
De cet empire heureux porté le poids immense,
Je vais le partager pour le mieux maintenir,
Pour étendre sa gloire aux siècles à venir,
Pour obéir aux dieux, dont l'ordre irrévocable
Fléchit ce cœur altier si long-temps indomptable.
Ils m'ont ôté mon fils : puissent-ils m'en donner
Qui, dignes de me suivre et de vous gouverner,
Marchant dans les sentiers que fraya mon courage,
Des grandeurs de mon règne éternisent l'ouvrage !
J'ai pu choisir, sans doute, entre des souverains ;
Mais ceux dont les états entourent mes confins,
Ou sont mes ennemis, ou sont mes tributaires :
Mon sceptre n'est point fait pour leurs mains étrangères ;
Et mes premiers sujets sont plus grands à mes yeux
Que tous ces rois vaincus par moi-même ou par eux.

Bélus naquit sujet : s'il eut le diadème,
Il le dut à ce peuple, il le dut à lui-même.
J'ai, par les mêmes droits, le sceptre que je tiens.
Maîtresse d'un état plus vaste que les siens,
J'ai rangé sous vos lois vingt peuples de l'aurore,
Qu'au siècle de Bélus on ignorait encore :
Tout ce qu'il entreprit je le sus achever.
Ce qui fonde un état le peut seul conserver.
Il vous faut un héros digne d'un tel empire,
Digne de tels sujets, et, si j'ose le dire,
Digne de cette main qui va le couronner,
Et du cœur imdompté que je vais lui donner.
J'ai consulté les lois, les maîtres du tonnerre,
L'intérêt de l'état, l'intéret de la terre;
Je fais le bien du monde en nommant un époux.
Adorez le héros qui va régner sur vous;
Voyez revivre en lui les princes de ma race.
Ce héros, cet époux, ce monarque est Arzace.

Ce vers, qui frappe à la fois de terreur, mais par différens motifs, Arzace, Azéma, Assur et Oroës, peut rappeler celui du troisième acte d'*Iphigénie :*

Il l'attend à l'autel pour la sacrifier.

Et peut-être Voltaire, qui ne trouvait rien de si beau que cette scène, où un seul mot met dans une situation si terrible Clytemnestre, Achille et Iphigénie, a-t-il cherché à produire un effet à peu près semblable. Mais quoique celui de *Sémiramis* soit ici fort théâtral, quoiqu'il l'emporte même pour le spectacle, il n'y a pas à beaucoup près l'intérêt d'*Iphigénie*. On conçoit aisément que le

danger de la fille, le désespoir de la mère, et l'indignation d'un amant tel qu'Achille, font une tout autre impression que les amours de Ninias et d'Azéma, et l'ambition trompée d'Assur. Ici Voltaire le cède à Racine, dans la partie où il a le plus souvent quelque avantage, dans celle de l'intérêt. Il faut convenir que celui de *Sémiramis* ne commence réellement qu'au quatrième acte, où il est à la vérité très-grand, ainsi que dans le cinquième. Mais il y en a peu dans les trois premiers; et c'est le principal défaut de cette pièce, que j'ai considérée jusqu'ici dans ses beautés, et qu'il faut examiner dans ce qu'elle a de défectueux, en rendant justice aux ressources étonnantes que l'auteur a employées pour remplir, autant qu'il était possible, le vide des premiers actes.

Ils se passent tout entiers en préparations, et l'action ne commence véritablement qu'à cette scène qui termine le troisième acte. C'est là seulement, c'est lorsque Sémiramis a fait choix d'Arzace pour son époux, que les personnages commencent à être en situation; et cette marche est essentiellement défectueuse. Le premier acte seul est accordé au poëte pour exposer ses faits et préparer ses ressorts. Ils doivent agir dès le second, sans quoi la langueur se fait sentir. Voyez *Athalie*, la plus simple de toutes nos pièces : la venue de cette reine dans le temple, les motifs qui l'y amènent.

l'interrogatoire que subit l'enfant, ont déjà commencé dès le second acte le péril de Joas et les alarmes du spectateur. Voyons maintenant *Sémiramis* : au premier acte, la scène entre Ninias et le grand-prêtre semble nous promettre la révélation des destinées de ce jeune prince qui ne se connaît pas encore ; c'est dans cette vue que Phradate, en mourant, l'adresse au pontife, qui doit l'instruire et le guider. Oroës sait tout ; il sait qu'Arzace est fils de Sémiramis. Pourquoi ne le lui dit-il pas ? Pourquoi attend-il que sa mère l'ait choisi pour époux ? Pourquoi l'expose-t-il aux dangers d'un inceste ? Il se contente de lui apprendre que Ninus a été empoisonné, et il ajoute :

Je n'en puis dire plus. Des pervers éloigné,
Je lève en paix mes mains vers le ciel indigné.
Sur ce grand intérêt, qui peut-être vous touche,
Ce ciel, quand il lui plaît, ouvre et ferme ma bouche.

Je vois bien dans ces vers l'excuse que le poëte a voulu se préparer ; mais est-elle suffisante ? Sa pièce est fondée sur le merveilleux ; il suppose le grand-prêtre conduit par l'inspiration céleste : c'est donc ici qu'il faut examiner ce qu'est le merveilleux dans la tragédie, et ce qu'il en fait dans la sienne.

Il est également reconnu que la tragédie peut admettre le merveilleux, et qu'elle ne le peut que sous certaines conditions. Il peut être em-

ployé de deux manières, ou comme moyen, ou en action. Il l'est comme moyen dans *Iphigénie*, où l'oracle, qui demande le sacrifice de la princesse, justifie la conduite d'Agamemnon, et sert de fondement à toute la pièce. Il l'est de même dans *Électre*, où le parricide d'Oreste est ordonné par les dieux, et n'est supporté que sous ce point de vue. Il pourrait l'être de même dans *Alceste*, dans quelques autres sujets de la fable. Les modernes, comme les anciens, ont fait usage de cette première espèce de merveilleux : la seconde, celle qui est en action, a souffert parmi nous plus de difficulté. Euripide et Sophocle ne se faisaient aucun scrupule de faire paraître sur la scène des divinités et des ombres; Horace, dont le goût était sévère, exige avec raison que ces ressorts extraordinaires ne soient mis en œuvre que dans le cas d'une absolue nécessité, et d'une importance d'objet proportionnée au merveilleux qu'on emploie. Pour nous, plus difficiles encore, nous avions, jusqu'à Voltaire, renvoyé ce merveilleux au théâtre de la fiction, à l'Opéra. L'auteur de *Sémiramis* prouve très-bien dans sa préface que ce scrupule n'est point fondé, et que le merveilleux, appuyé sur les idées religieuses reçues chez toutes les nations, ne blesse par lui-même ni la raison ni les bienséances théâtrales. Ses raisons sont trop connues pour les répéter ici; et comme elles ne peuvent être détruites, il est per-

mis d'en conclure que ceux qui pensent avoir fait le procès à l'ombre de Ninus, en disant que *nous ne croyons pas aux revenans*, faisaient une parodie, et non pas une critique. Mais il pose lui-même en principe qu'un miracle ne doit pas être reçu dans la tragédie, s'il n'y paraît pas tellement nécessaire qu'on ne puisse rien mettre à la place, et que le spectateur attende et désire l'intervention céleste, là où les moyens humains ne suffisent pas. Je crois qu'il a raison : je suppose, par exemple, qu'on ait mis l'innocence dans un danger tellement inévitable, et qu'on l'ait rendue pendant cinq actes tellement intéressante, qu'on ne puisse sauver la victime et contenter le spectateur que par un prodige, j'ose croire qu'un homme de génie pourrait e hasarder avec succès. Voltaire s'applaudit, et ce n'est pas sans fondement, d'avoir préparé l'apparition de Ninus par tout ce qui précède; et il est sûr qu'il a répandu sur toute la pièce un nuage religieux qui en impose à l'imagination, et qui est vraiment l'ouvrage de l'art. Aussi, quoique le spectre de Ninus ait toujours nui à l'effet de *Sémiramis* plus qu'il ne lui a servi, tant que les spectateurs, confondus sur la scène avec les acteurs, s'opposaient à l'illusion plus nécessaire à ce genre de spectacle qu'à tout autre, ce même spectre, depuis que le théâtre est libre, a fait une impression analogue au reste de la pièce. Mais, en le jugeant sur les principes de l'auteur,

est-il ce qu'il devait être? est-il absolument nécessaire? Non; car tout ce qui se passe dans la pièce pourrait se passer sans lui : le grand-prêtre sait tout et peut tout dire. Il eût donc fallu, pour rendre indispensable l'apparition de Ninus, que personne ne fût instruit du crime de Sémiramis, que lui seul pût empêcher l'inceste, révéler le forfait, et commander la punition. Je suis fort loin de comparer à *Sémiramis* un monstre de tragédie tel que *Hamlet*, de Shakespeare; mais j'avoue que, dans l'auteur anglais, le spectre est beaucoup mieux motivé, et produit plus de terreur que celui de Ninus. Pourquoi? C'est qu'il vient dévoiler ce que tout le monde ignore, et, de plus, qu'il ne parle qu'au seul prince de Danemarck. Cette dernière circonstance n'est pas indifférente : je ne crois pas qu'un spectre doive paraître sur la scène à la vue d'une grande assemblée; au milieu de tant de monde, la terreur s'affaiblit en se partageant. L'auteur a cru rendre le prodige plus imposant par tout cet appareil; mais, en cherchant avec soin pourquoi il ne produit jamais qu'un effet médiocre, il m'a paru que les véritables raisons sont celles que je viens d'exposer. Je ne prétends pas substituer ici mes idées à celles d'un maître tel que Voltaire, et je sais qu'il est fort différent d'indiquer ce qui n'est pas bien, ou de trouver ce qui serait mieux; mais il me semble que si Ninus fût apparu devant Ninias,

seul et dans le silence de la nuit, et que, sans avoir avec lui une longue conversation, comme le spectre anglais avec Hamlet, il eût, en quelques mots, révélé le crime et demandé la vengeance, il eût pu inspirer beaucoup plus de terreur.

Dans le plan de Voltaire, que vient dire l'ombre à Ninias? De sacrifier à sa cendre, d'expier des forfaits et d'écouter le pontife. Mais Arzace, que son père en mourant a envoyé vers Oroës; Arzace, qui le regarde comme son guide, comme le dépositaire et l'arbitre de ses destinées, est tout disposé à l'écouter, à lui obéir. De quoi donc s'agissait-il? D'une explication entre Oroës et Ninias, explication qui est encore nécessaire, même après l'apparition de Ninus, puisque Ninus ne découvre rien; et alors je reviens à la question d'où je suis parti: Pourquoi cet Oroës ne dit-il pas, dès le premier acte, tout ce qu'il ne dit qu'au quatrième? Ce que je viens de développer sur la nature du merveilleux tragique a fait tomber d'avance la raison frivole qu'allègue le grand-prêtre, *que le ciel ouvre et ferme sa bouche quand il lui plaît*? Point du tout: il est évident ici que c'est quand il plaît au poëte; car nous sommes convenus que le merveilleux ne doit pas être arbitraire et gratuit, qu'il doit y avoir importance et nécessité. Et où est la nécessité que le grand-prêtre, qui doit apprendre à Ninias que Sémiramis est sa mère, et qu'elle a

empoisonné Ninus, le lui apprenne le soir plutôt que le matin? Il n'y en a pas la moindre raison plausible. La seule que le spectateur ne sent que trop, et qui n'en est pas une, c'est que la révélation, faite au premier acte, rapprocherait trop la catastrophe, et rendrait l'intervalle très-difficile à remplir. Mais c'était au poëte à trouver des motifs suffisans pour différer cette révélation, et ce n'en est pas un que de faire dire au pontife qu'*il parle quand il plaît aux dieux.*

C'est aux artistes, pour qui surtout sont faites ces réflexions, à se demander ce qu'ils pensent de cette espèce de hardiesse sans exemple, de concevoir un plan où l'exposition est réellement au quatrième acte; quelle idée ils doivent se former d'un poëte qui ose hasarder cette étrange contravention à la première de toutes les règles, bien plus risquable par ses conséquences que l'apparition d'une ombre; et d'un poëte qui s'en tire avec succès. Mon dessein n'est sûrement pas de consacrer les fautes parce qu'elles ont réussi; au contraire, je vais faire voir combien il serait dangereux de s'en autoriser et d'en faire un principe. D'abord, cette faute n'est pas du nombre de celles dont Voltaire disait, lorsqu'on les lui faisait remarquer : *Critiques de cabinet, qui ne font rien pour le théâtre.* Elle y fait beaucoup; elle est la cause de la langueur qui se fait sentir généralement dans le deuxième et le troisième

acte, jusqu'à la grande scène d'apparat qui excite du moins la curiosité. Jusque-là, nulle émotion, nulle action; les personnages ne sont jamais en situation les uns avec les autres; et c'est une preuve de l'importance qu'il faut attacher à l'observation des règles essentielles, dont la violation entraîne de semblables inconvéniens. Mais comment n'ont-ils pas empêché que la pièce ne s'établît au théâtre? La raison qu'on en peut donner ne peut assurément pas prescrire contre les règles de l'art, ni rassurer ceux qui le cultivent. C'est que Voltaire a soutenu le deuxième et le troisième acte par tout ce que le génie poétique peut fournir de beautés de détail. Il n'a pas pu faire que l'on fût ému, et qu'on ne s'aperçût pas du vide d'action; mais, par le sentiment de l'admiration qu'inspirent le dialogue, le développement des caractères et l'éclat de la poésie, il a du moins soutenu l'attention; et ensuite le grand tragique des deux derniers actes, dont l'impression est la dernière qu'on reçoit, a fait oublier ce qui manquait aux premiers. C'est le cas peut-être d'appliquer ce vers d'un ancien[1] :

Si non errâsset, fecerat ille minùs.

Il aurait fait bien moins, s'il n'avait pas failli.

Mais aussi, pour s'autoriser d'un pareil exemple, il faudrait faillir comme Voltaire.

[1] Martial.

Si je n'ai pas admis l'intervention céleste comme une excuse valable du silence d'Oroës au premier acte, j'avouerai, malgré les critiques, qu'elle me paraît suffire pour justifier l'entrée de Sémiramis dans le tombeau. Je sais qu'il eût été plus simple et plus prudent de n'y descendre que bien accompagnée, ou d'y envoyer cinquante soldats; mais il est reçu que les dieux conduisent tout dans la pièce, et ici l'objet est important, et, suivant l'expression d'Horace, digne de l'intervention des dieux. Elle est même expressément prédite. Ninus a dit à sa coupable épouse qui s'approche de son tombeau:

Quand il en sera temps, je t'y ferai descendre.

Oroës dit à Ninias:

La victime y sera; c'est assez vous instruire:
Reposez-vous sur eux du soin de la conduire.

Nous sommes donc préparés à un événement extraordinaire qui doit amener la punition terrible de Sémiramis, immolée par son fils dans la tombe de l'époux qu'elle a fait périr. Il y a ici proportion entre les effets et les moyens, et c'est tout ce que l'art exige. Sémiramis est égarée, sans doute, quand elle entre dans la tombe où est Assur; mais Oreste ne l'est-il pas quand il tue sa mère en croyant ne frapper qu'Egisthe? Les dieux ne sont

pas de trop lorsqu'il s'agit d'un pareil crime et d'un pareil châtiment.

Le style de *Sémiramis*, si brillant de poésie, n'est pas à beaucoup près aussi pur, aussi châtié que celui de *Mérope* : on voudrait en retrancher un certain nombre de vers ou négligés, ou incorrects, ou destitués d'harmonie. Cette pièce fut composée très-rapidement : l'auteur en changea quantité de vers dans le cours des représentations, et la corrigea aussi vite qu'il l'avait faite. Elle fut accueillie par la cabale la plus violente qu'il eût essuyée depuis *Adélaïde*. Tout le monde se faisait un devoir de prendre parti pour Crébillon, comme s'il était défendu de surpasser son rival. Il avait fait une mauvaise *Sémiramis*, oubliée depuis trente ans; mais on s'en souvint quand Voltaire voulut en donner une meilleure. Elle ne tomba pas cependant : mais la première représentation fut très-orageuse, et les autres furent médiocrement suivies. De tous côtés, la critique se faisait entendre : elle avait de quoi s'exercer : mais il eût fallu rendre justice aux beautés, et cette justice n'est venue que long-temps après. On se souvient encore de ce vers, le dernier d'une épigramme qui courut alors:

Le tombeau de Ninus est celui de Voltaire.

On a cité partout le prétendu bon mot de Piron, à qui l'auteur demandait ce qu'il pensait de cette

pièce : *Vous voudriez bien que je l'eusse faite.* Cette réponse, qui prouve seulement le peu de succès qu'avait alors *Sémiramis*, n'a rien de plaisant que la confiance d'un homme qui, n'ayant jamais fait dans le genre tragique rien qui valût une scène de *Sémiramis*, parlait à Voltaire du ton d'un rival. Le changement qu'a éprouvé le théâtre depuis qu'on a ôté les banquettes, et le talent de notre Le Kain, ont enfin mis cette tragédie à sa place; et si de grands défauts ne permettent pas qu'elle soit comptée parmi les pièces du premier ordre, ses beautés poétiques et théâtrales la rangent au moins parmi les premières du second.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE SÉMIRAMIS.

1. De ses chagrins mortels son esprit dégagé
Souvent reprend sa force et sa *splendeur* première.

Splendeur ne se dit proprement que des objets extérieurs : *la splendeur* d'un règne, d'une fête, d'une cérémonie, du trône, etc. Il ne peut se dire de *l'esprit*.

2. Que, prête à se *glacer, traça* sa main mourante,

Consonnances de syllabes sifflantes.

3. Aisément des mortels ils ont *séduit* les yeux.

Terme impropre : la même faute est dans *Ba-*

jazet, et ne devait pas être imitée. D'ailleurs, le mot propre *tromper*, qui est dans le vers suivant, pouvait se mettre dans celui-ci, sans que la répétition fût vicieuse.

4. Mes yeux *remplis de pleurs*, et lassés de s'ouvrir.

Le premier hémistiche est peu agréable à l'oreille; le second est emprunté de Rousseau :

Et mes yeux, noyés de larmes,
Étaient lassés de s'ouvrir.

5. En m'arrachant mon fils m'avaient *punie assez*.

Cette élision sèche et dure à la fin d'un vers forme une chute désagréable.

6. Je voudrais... Mais faut-il, dans l'état qui m'opprime...

On n'est point *opprimé* par un *état*; on est *accablé* d'un *état*, et *opprimé* par le sort. Le mot *opprimer* ne peut se dire que de ce qui peut être personnifié figurément, comme le pouvoir, l'injustice, etc. Au contraire, *oppressé* ne se dit que des choses : on est *oppressé* de douleur, *opprimé* par ses ennemis. Ce sont ces distinctions nécessaires qui constituent la pureté de la diction, en vers comme en prose.

7. *Brisâtes* mes liens, *remplîtes* ma vengeance.

Il faut éviter en vers ces sortes de prétérits, dont

la prononciation lourde et emphatique déplaît à l'oreille; il faut surtout se garder d'en mettre deux à la suite l'un de l'autre : c'est une négligence de style.

8. La fierté d'un héros et le cœur d'un amant.

Relisez la période entière, qui commence cinq vers au-dessus, et vous verrez : *Votre cœur* a cru que vous pouviez déployer *le cœur*, etc. La distance du premier nominatif n'empêche pas que cette répétition battologique ne soit une faute.

9. Ambitieux esclave et tyran tour à tour.

La précision du style exigeait *esclave et tyran* sans épithète, ou la correspondance des idées demandait une épithète pour chacun de ces deux mots.

10. *Conservez vos bontés*, je brave son courroux.

Il fallait absolument *conservez-moi*. D'autres éditions portent, *ménagez vos bontés*, qui est bien plus mauvais. L'un est insuffisant pour le sens ; l'autre est une espèce de contre-sens.

11. . . . . . . Vois enfin si *les temps* sont venus
De lui porter des coups, etc.

Phrase vicieuse. On dit *le temps* de faire quelque chose; on ne peut pas dire *les temps de faire*. La

raison en est sensible, c'est que *le temps de faire* marque un point défini du temps, qui revient à *occasion; les temps* offrent une idée indéfinie. C'est donc une contradiction dans les termes, une faute grave et d'autant plus choquante, qu'elle est visiblement amenée par la rime, qui seule s'est opposée à l'expression juste, *si le temps est venu.* Il est d'autant plus blâmable dans un bon versificateur de se montrer dépendant de la rime, qu'il est plus beau d'en paraître toujours indépendant.

12. Sachez que de Ninus *le droit* m'est assuré.

L'impropriété de ce mot *droit* présente ici une idée très-fausse. On dit dans la pièce que Bélus n'a dû le trône qu'*à son peuple et à lui-même;* c'était là son *droit:* ce ne peut pas être celui d'Assur, qui ne peut prétendre au trône que comme prince du sang de Bélus; ce qui n'a rien de commun avec *le droit de Ninus*, successeur en ligne directe de Bélus.

13. De vous et d'Azéma l'union désirée
Rejoindra de nos rois *la tige séparée.*

Figure fausse, et contre-sens dans les termes. On peut rejoindre *les branches séparées de la tige royale*, et cette figure est aussi claire que le rapport métaphorique d'un arbre à une famille. Mais

comment *séparer* ou *rejoindre une tige* sans objet correspondant?

14. De connaître l'amour et ses *fatales lois*.

Fin de vers où l'oreille est trop négligée comme dans quelques autres.

15. Quel pouvoir a brisé l'éternelle barrière
Dont le ciel sépara l'enfer et la lumière?

Proprement, *dont* signifie *de qui*, *duquel*, et non pas *par qui*, *par lequel*. Mais en poésie, l'exemple des meilleurs écrivains, et l'avantage de la précision quand elle ne nuit point à la clarté, autorisent l'une et l'autre acception.

16. Ce grand choix, tel qu'il soit, *peut n'offenser que moi*.

Quand la transposition d'une particule peut changer le sens, il ne faut pas se la permettre. Azéma veut dire, *ce choix ne peut offenser que moi*; ce qui est très-différent de ce qu'elle dit. La contrainte de la mesure ne justifie pas de pareilles fautes : elle les aggrave en laissant trop voir ce qu'il ne faut jamais montrer, l'impuissance de dire ce qu'on veut dire.

17. . . . . Arrête et respecte ma cendre;
Quand il en sera temps, *je t'y ferai descendre*.

Cela signifie proprement *je te ferai descendre*

dans ma cendre ; ce qui n'est pas français. Mais les idées de *cendre* et de *tombe* sont si voisines, que la pensée les confond par approximation, et se prête à l'ellipse qu'il faut supposer, *dans la tombe où est ma cendre.* Cette licence n'est peut-être pas une faute, mais n'est pas non plus une beauté.

18. *Glaça sa faible main*, etc.

Cacophonie déjà remarquée ailleurs : cette petite faute est la seule dans tout ce quatrième acte si tragique.

19. Eh bien! chère Azéma! ce ciel *parle par vous.*

Autre cacophonie.

20. Ah! c'est le dernier *trait* à mon âme éperdue.

Cette phrase est vicieuse. On ne peut pas dire proprement, *c'est le dernier trait à*, et il est impossible de supposer aucune phrase elliptique ; car on ne dit pas *porter un trait*, comme on dit *porter un coup*. Au contraire, nous avons vu plus haut un vers qui est justifié par une ellipse très-naturelle :

La nature *étonnée* à ce danger funeste.

On dit *étonné de*, et non pas *étonné à*, si ce n'est dans cette phrase, *étonné à la vue, à l'aspect ;*

et il est évident qu'*étonné à ce danger* signifie *étonné à la vue de ce danger*. Ici la précision poétique est dans tous ses droits.

SECTION IX.

Parallèle d'Électre et d'Oreste.

Voltaire, en donnant une *Sémiramis* après celle de Crébillon, n'avait à combattre que les préjugés et l'envie, qui font un crime à l'homme supérieur de se servir de tous ses avantages; mais, en traitant le sujet d'*Électre* après le même écrivain, il avait des difficultés réelles à surmonter. *Électre* était en possession du théâtre, et, malgré tous ses défauts, n'était pas indigne de cet honneur. Dans un semblable sujet tracé par les anciens, il y a des beautés premières qui ne peuvent pas échapper à un homme de talent; et, pour les remanier après lui avec succès, il faut le double de travail et de mérite. Mais celui qui, pour son coup d'essai, avait lutté si heureusement contre l'*Œdipe* de Corneille, dans le temps où cet *Œdipe* était encore applaudi, avait fait voir assez qu'il n'était pas timide; et comme l'*Électre* valait beaucoup mieux que l'*Œdipe*, cette nouvelle lutte devait être beaucoup plus pénible, et la victoire plus glorieuse. Aussi fut-elle bien plus long-temps contestée, et même celui qui devait

vaincre parut d'abord vaincu. L'opinion du moment fut entièrement contre lui, et celle des connaisseurs ne commença à se faire entendre qu'au bout de douze ans, lorsque la pièce fut remise, en 1762. Mais, malgré le succès complet qu'elle eût alors, des circonstances particulières, qui font nécessairement dépendre les productions dramatiques des petites passions et des petits intérêts de ceux qui les exécutent [1], empêchèrent encore pendant plus de vingt ans qu'*Oreste* ne reparût sur la scène. Il y est enfin établi depuis quelques années ; et plus on l'y verra, plus il sera goûté par les amateurs de la belle nature, et de cette simplicité antique, qui sera toujours pour les bons juges le premier fondement de la véritable tragédie.

Parmi les sujets où Crébillon et Voltaire ont été en concurrence, *Électre* est le seul où le premier puisse entrer en comparaison avec le second, au moins dans quelques parties. Les deux pièces

[1] Ce fut mademoiselle Clairon qui, en 1762, attira tout Paris aux représentations d'*Oreste*, où l'on sait que le rôle d'Électre est prédominant. Madame Vestris, qui remplaça mademoiselle Clairon, fit de vains efforts pour obtenir qu'on remît la pièce : Brizard, qui avait un rôle brillant dans Palamède, et un médiocre dans Pammène, écarta toujours la reprise d'*Oreste*, qui, dans ce temps, ne fut guère joué que pour les débuts, entre autres pour celui de mademoiselle Raucourt, mais toujours avec beaucoup de succès.

sont restées au théâtre : il peut être utile de les rapprocher l'une de l'autre, et de comparer les deux auteurs dans le plan, les situations, les caractères et le style. *Électre* a devancé *Oreste* de quarante ans. Commençons par Crébillon.

Il débute par un monologue de cinquante vers, où Électre, en parlant à la Nuit, nous apprend qu'elle aime Itys, fils d'Égisthe, et qu'Égisthe veut la marier à son fils. Ces sortes de monologues, qui ne sont que de longues et inutiles déclamations, étaient un reste de l'enfance du théâtre. Corneille, qui touchait à l'époque de cette enfance, et qui, dans l'espace de vingt ans, sut donner à l'art dramatique des accroissemens si rapides et si prodigieux, est excusable de s'être encore permis quelquefois ces morceaux de commande, ces grands monologues où on parle pour parler; et même il ne les a fait servir à l'exposition qu'une seule fois, dans *Cinna*. Racine avait trop de goût pour ne pas écarter ce défaut : il n'y en a pas chez lui un seul exemple, à dater d'*Andromaque*. Il savait et il nous apprit que toute scène doit être une espèce d'action ; qu'aucun personnage ne doit parler sans motif; et que par conséquent le monologue n'est placé que dans les occasions où le personnage, occupé d'une situation critique, est dans le cas de délibérer avec lui-même : comme Auguste, au quatrième acte de *Cinna*; comme Mithridate, quand il vient de

découvrir que Xipharès est son rival ; comme Hermione, quand sa fureur a prononcé contre Pyrrhus un arrêt de mort que son amour voudrait révoquer ; comme Vendôme, quand il a condamné son rival, et qu'il se rappelle malgré lui que ce rival est son frère. Dans toutes ces situations et dans celles du même genre, le spectateur se prête facilement à la supposition qu'un personnage peut parler long-temps seul, parce qu'en effet cette supposition n'est pas hors de la nature. Le monologue d'*Electre* n'est rien de tout cela : c'est une suite d'apostrophes et d'invocations, un morceau de rhéteur ; et il sera aisé de s'en convaincre quand il sera question d'en examiner le style.

Arcas, un ancien serviteur de la famille d'Agamemnon, vient apprendre à Électre que ses amis ne veulent rien entreprendre contre Égisthe avant le retour d'Oreste, que depuis long-temps on leur fait attendre en vain. Ce qui achève de les décourager, c'est l'arrivée d'un guerrier fameux qui a vaillamment défendu Égisthe dans Épidaure contre les rois de Corinthe et d'Athènes, et triomphé de tous les deux. Il est venu la veille dans Mycène; il est le sauveur et l'appui d'Égisthe, de son fils Itys, de sa fille Iphianasse : il a glacé tous les cœurs des partisans de la race des Atrides; et voici comme Arcas conclut ce récit :

Mais le jour qui paraît *me chasse* de ces lieux;
Je crois voir même Itys : madame, au nom des dieux,

Loin de faire *éclater le trouble* de votre âme,
Flattez plutôt d'Itys l'audacieuse flamme.
Faites que votre hymen se diffère *d'un jour;*
Peut-être verrons-nous Oreste de retour.

Si *le jour le chasse de ces lieux*, il fallait dire pourquoi; il fallait dire qu'Électre est tellement surveillée, que ses amis n'osent la voir qu'en secret. On pouvait lui conseiller de cacher ses ressentimens, mais il est difficile que le trouble *éclate* ou n'*éclate* pas. Enfin, à moins d'être à peu près sûr qu'Oreste viendra le lendemain, il est fort inutile d'obtenir un délai d'*un jour;* il fallait absolument demander un terme plus long.

Électre trouve fort mauvais qu'Itys, *trop sûr de lui déplaire*, ose venir *en des lieux où elle est;* mais il s'en excuse en l'assurant qu'il est guidé *par sa triste inquiétude* qui lui *fait chercher la solitude; son amour tourne ses pas vers elle*, et pourtant il ajoute :

Itys vous souhaitait, mais ne vous cherchait pas.

Ces idées ne sont pas, comme on voit, très-liées et très-conséquentes, et tout le reste de la scène est du même ton. Comme Égisthe n'a laissé à Électre que l'alternative de la mort ou de l'hymen d'Itys, celui-ci finit par un raisonnement qui paraît au moins très-concluant, s'il n'est pas fort délicatement tourné :

Ah! *par pitié pour vous*, princesse infortunée,

Payez l'amour d'Itys par *un tendre hyménée.*
Puisqu'il faut l'achever, ou descendre au tombeau,
Laissez-en à mes feux allumer le flambeau.

Quoique Électre nous ait dit qu'elle aime Itys, elle ne trouve pas la conséquence très-juste, et lui répond que cet hymen *ne se peut achever qu'aux dépens de la tête d'Égisthe.* C'est ce que Pulchérie dit à Phocas, ce que Rodogune dit aux deux fils de Cléopâtre; mais il faut avouer que c'est d'une autre manière et dans d'autres conjonctures. Clytemnestre arrive effrayée, et le prince lui demande quelle est la cause de son trouble : elle lui répond que *ce récit demande un secret entretien;* elle l'envoie vers Égisthe pour lui dire qu'elle l'attend. Mais si elle veut *avoir avec lui un entretien secret*, il semble plus naturel de l'aller chercher dans les appartemens intérieurs du palais, que de venir l'attendre dans un vestibule ouvert à tout le monde. Nous avons vu dans Voltaire des fautes du même genre; mais elles sont du moins cachées avec plus d'art, et amènent autre chose que le récit d'un songe inutile.

Clytemnestre reste avec sa fille, en attendant Égisthe : elle lui reproche la résistance qu'elle oppose à un hymen qui peut la faire un jour remonter sur le trône; elle la menace de toute la colère d'Égisthe.

Égisthe est las de voir son esclave *en ces lieux*
Exciter par ses cris les hommes et les dieux.

La réponse d'Électre est très-belle; c'est la première fois que l'auteur est dans son sujet et au ton de la tragédie : mais aussi ce morceau et quelques vers du songe sont tout ce qu'il y a de bon dans le premier acte. Égisthe, qui n'est venu que pour entendre ce songe, se retire après que Clytemnestre en a fait le récit, et sa sortie n'est pas mieux motivée que sa venue.

> Mais ma fille paraît : madame, je vous laisse,
> *Et je vais travailler au repos de la Grèce.*

A l'égard d'Iphianasse, elle vient aussi pour s'informer du songe de la reine, dont elle a entendu parler. Mais Clytemnestre, qui ne peut pas le raconter deux fois, lui dit qu'en effet *un songe affreux a frappé ses esprits; que son cœur s'en est troublé, que la frayeur l'a surprise; mais que, pour en détourner les auspices* [1] (elle veut dire les présages), elle va l'expier *par de prompts sacrifices*. Cependant, si l'alarme que ce songe a répandue dans le palais est le prétexte de la venue d'Iphianasse, la véritable raison, c'est qu'il fallait parler au spectateur de l'amour qu'elle a conçu pour ce guerrier, son défenseur, qui a sauvé tout le monde, et dont personne ne sait encore le nom. Il faut l'entendre parler de cet inconnu, non pas encore pour examiner de quel style, mais pour

[1] *Les auspices d'un songe.*

avoir une idée de l'espèce d'amour qu'on a mêlé ici dans un des sujets les plus tragiques de l'antiquité.

Tu sais tout ce qu'alors fit pour nous ce héros
Qu'Itys avait sauvé de la fureur des flots.
Peins-toi le dieu terrible adoré dans la Thrace :
Il en avait *du moins* et les traits et l'audace.
Quels exploits! Non, jamais avec plus de valeur
Un mortel n'a fait voir ce que peut un grand cœur.
Je le vis, et le mien, *illustrant sa victoire,*
Vaincu, quoiqu'en secret, *mit le comble à sa gloire*.

Ce n'est pas parler trop modestement de soi-même, et il est d'autant plus étonnant qu'Iphianasse se mette à si haut prix, qu'elle va nous dire que l'étranger ne paraît pas faire grand cas de cette *victoire* et de cette *gloire*.

Heureuse si mon âme, en proie à tant d'ardeur,
Du crime de ses feux faisait tout son malheur!
Mais hier *je revis ce vainqueur redoutable*
A peine m'honorer d'un accueil favorable.
De mon coupable amour *l'art déguisant la voix*,
En vain sur sa valeur je le louai cent fois;
En vain de mon amour flattant la violence,
Je fis parler mes yeux et ma reconnaissance.
Il soupire, Mélite; inquiet et distrait,
Son cœur paraît frappé d'un déplaisir secret.
Sans doute il aime ailleurs...

Et là-dessus elle conclut qu'elle n'épousera point le roi de Corinthe, et finit l'acte par ce vers:

Faisons tout pour l'amour s'il ne fait rien pour moi.

A quarante ou cinquante vers près, se douterait-on que ce fût là le premier acte d'*Électre?* Je ne parle pas seulement de ce double épisode d'amour, non moins déplacé dans le plan qu'insipide dans l'exécution; personne, que je sache, n'en a jamais pris la défense, excepté l'auteur dans sa préface, et l'on sait qu'on l'appelait, dans le temps, *la partie carrée :* mais d'ailleurs, quelle multitude de fautes ! Presque toutes les scènes ne sont que des allées et venues sans motif et sans objet : c'est le songe de Clytemnestre, si l'on veut y prendre garde, qui seul fait arriver l'un après l'autre la plupart des personnages de la pièce, et pour parler de toute autre chose. Et quels personnages qu'un Itys, qu'une Iphianasse ! Quelle manière d'annoncer un pareil sujet ! Poursuivons, et voyons ce qu'ils font dans la pièce.

Après qu'Électre nous a parlé de son amour pour Itys, et Itys de son amour pour Électre, et Iphianasse de son amour pour l'inconnu qui n'a pas encore de nom, cet inconnu ouvre le second acte sous celui de Tydée, et il faut bien qu'à son tour il nous parle de son amour pour Iphianasse; mais ce n'est qu'après avoir fait le récit du naufrage qui l'a jeté dans Épidaure au moment où les rois de Corinthe et d'Athènes y assiégeaient Égisthe. Ce Tydée est jusqu'ici le fils de Palamède et l'ami d'Oreste; il les a vus, ou du moins il a cru les voir périr tous deux avec le vaisseau qui

les portait, et lui seul s'est sauvé avec le secours d'Itys. La nuit suivante, Épidaure fut attaquée, et Tydée, reconnaissant des soins du frère, et touché des attraits de la sœur, a défendu ceux qu'il avait dessein de combattre; car Palamède, Oreste et lui voguaient vers Argos pour venger Agamemnon et détrôner Égisthe, lorsque la tempête a brisé leur vaisseau. La description de cette tempête est encore un hors-d'œuvre, comme le songe, et offre de même quelques beaux vers que réclamerait l'épopée, parmi beaucoup d'autres qui ne seraient bons nulle part. Mais si la tempête est épique, on ne saurait trop dire à quel genre appartient l'amour de Tydée, qui ne serait pas meilleur dans une comédie ou dans une églogue qu'il ne l'est dans la tragédie. Il faut bien en citer quelque chose, afin d'y reconnaître la même manière que dans Itys et Iphianasse. Antenor, confident de Tydée, lui reproche de s'être armé pour un tyran; il répond :

Antenor, que veux-tu? Prends pitié de mes feux;
Plains mon sort : non, jamais on ne fut plus à plaindre.
Il est encor pour moi des maux bien plus à craindre,
Mais apprends des malheurs qui te feront frémir.

Je ne crois pas qu'on ait jamais placé la particule disjonctive *mais* plus extraordinairement :

Il est encor des maux...
Mais apprends des malheurs...

On ne conçoit pas pourquoi l'auteur a séparé par ce *mais* deux idées qui doivent se joindre. Ce qui n'est pas moins singulier, c'est qu'il n'en dit pas davantage de ces feux pour lesquels il demandait la *pitié* d'Antenor; et le reste de la scène ne contient plus qu'un long récit d'un oracle effrayant qui lui a été rendu dans un temple de Mycène: en sorte que cette scène renferme trois récits, celui de la tempête, celui de l'assaut d'Épidaure, et celui de l'oracle. *Unus et alter assuitur pannus*. Le dernier est moins épisodique que la tempête et le songe, parce qu'il annonce, quoique obscurément, les destinées d'Oreste soumises à une fatalité invincible, nécessaire pour excuser le dénoûment. Mais, comme ce récit avait seul un motif et un dessein, c'était une raison de plus pour ne pas accumuler ces sortes d'épisodes descriptifs, dont la ressemblance et l'inutilité forment un double inconvénient. Ils sont fréquens dans Eschyle; mais depuis que l'art a été perfectionné, personne n'en a autant abusé que Crébillon.

A peine Tydée a fini sa troisième description, qu'Iphianasse se présente: il fallait bien, pour que tout fût en règle, qu'elle eût sa scène d'amour avec Tydée au second acte, comme Itys a eu la sienne avec Électre au premier; et l'une est amenée et exécutée comme l'autre. Nous avons vu qu'Itys *ne cherchait pas* Électre: Iphianasse

cherche encore bien moins Tydée; elle s'écrie en le voyant :

Ah! que vois-je, Mélite!... On disait *qu'en ce lieu*,
En ce moment, seigneur, mon père devait être...
Je croyais...

TYDÉE.

En effet, il y devait paraître,
Madame. Même soin nous conduisait ici :
Vous y cherchez le roi; je l'y cherchais aussi.

Il n'en a pourtant pas dit un mot dans toute cette longue scène qu'il vient d'avoir avec Antenor. A l'égard d'Iphianasse, ce petit artifice est emprunté très mal à propos d'une scène d'Andromaque, où Pyrrhus, en la voyant, feint de chercher Hermione :

Où donc est la princesse?
Ne m'avais-tu pas dit qu'elle était en ces lieux?

Mais observons que Racine, quand il se sert de petits moyens, les rachète et les couvre par l'effet tragique. Pyrrhus en ce moment est irrité contre Andromaque, et il a promis de livrer son fils aux Grecs : cependant l'amour combat encore, et l'on voit avec plaisir la passion de ce prince le ramener malgré lui, et par toutes sortes de détours, auprès de ce qu'il aime. D'un autre côté, tandis que le sévère Phénix veut l'entraîner loin des yeux d'Andromaque, Céphise, attachée à cette mère infortunée dont le fils va périr, fait ce qu'elle peut pour engager la veuve d'Hector à

fléchir devant Pyrrhus. Que d'intérêts attachés à cette scène! et combien le spectateur, qui en a été vivement occupé pendant trois actes, tremble que Pyrrhus ne s'arrête pas, ou qu'Andromaque ne le retienne point! Comment, parmi de si grands intérêts, apercevoir un petit moyen, ou si on l'aperçoit, comment ne pas l'excuser? Mais ici, comme personne ne se soucie le moins du monde de cet amour d'Iphianasse, cette petite affectation de paraître chercher son père, quand elle cherche l'inconnu pour savoir *s'il aime ailleurs*, est absolument comique. Je n'aurais pas même rapproché deux scènes, dont l'une est admirable et l'autre ridicule, s'il n'y avait quelque utilité à faire voir à quel point deux auteurs peuvent différer l'un de l'autre en se servant du même moyen, et si je n'avais voulu réfuter d'avance ceux qui, déterminés à justifier tout, ne manquent pas de faire les objections les plus futiles, lors même qu'ils prévoient la réponse.

La suite de cette scène répond au commencement. Tydée, comme on s'y attend bien, fait sa déclaration; et dans le fond Iphianasse aurait dû s'y attendre aussi : car de ce qu'elle l'a vu *inquiet et distrait*, de ce qu'elle l'a vu *soupirer*, il ne s'ensuit nullement qu'elle doive croire qu'*il aime ailleurs*. Mais c'est une chose convenue dans les romans, que la princesse se désespère toujours d'avance et se persuade qu'elle n'est pas aimée

jusqu'à ce qu'on le lui ait dit très-positivement. Il est d'usage aussi et de bienséance qu'elle reçoive avec *colère* la déclaration qu'elle désire. Iphianasse en est si bien instruite, qu'elle répond à Tydée :

J'ignore quel dessein *vous a fait révéler*
Un amour que l'espoir semble *avoir fait parler.*
Mais, seigneur, je ne puis *recevoir sans colère*
Ce téméraire aveu que vous osez me faire.

Et comme Tydée a fini cet *aveu téméraire* en l'assurant qu'il va *cacher un amant malheureux*,

Qui, trop plein d'un amour qu'Iphianasse inspire,
En dit moins qu'il ne sent, mais plus qu'il n'en doit dire,

elle lui répond sur les mêmes rimes :

Un amant comme vous, quelque feu qui l'inspire,
Doit soupirer du moins sans oser me le dire.

La Bélise de Molière avait dit sur le même ton, mais plus élégamment :

Aimez moi, soupirez, brûlez pour mes appas;
Mais qu'il me soit permis de ne le savoir pas.

Il est vraiment étrange qu'après les modèles qu'avait donnés Racine du langage qui convient à l'amour dans la tragédie, ce commerce de soupirs en refrain, et de fadeurs en bouts rimés, ait continué d'être le ton dominant de nos pièces

dans Crébillon, La Grange, Danchet, Campistron et autres; et que, jusqu'à Voltaire, le seul auteur de *Manlius* s'en soit garanti. Il faut que l'empire de la mode soit bien puissant, pour nous avoir accoutumés si long-temps à ce jargon qu'un homme de bon sens ne peut entendre sans rire. On doit avouer que Voltaire seul, à force de s'en moquer, et surtout en donnant à la tragédie un caractère plus mâle, est parvenu enfin à décréditer cette mode; c'est une des obligations que nous lui avons : mais on y a substitué d'autres défauts, et l'enflure et l'extravagance ont remplacé la fadeur. Tydée, en héros de roman, se plaint à son confident Antenor des mépris d'Iphianasse, qui pourtant ne l'a pas trop maltraité. Il s'adresse à *la cruelle* princesse :

> Les ai-je mérités, *cruelle* Iphianasse?

Il se reproche de l'aimer :

> Moi, dans la cour d'Argos entraîné par l'amour!
> *Rappelons ma fureur.*

Il n'a pourtant montré encore de *fureur* d'aucune espèce. Mais les spectateurs n'y regardent pas de si près; et quand le personnage parle de sa *fureur*, ils le croient sur sa parole. Au reste, cette *fureur* ne s'étend pas ici plus loin que le vers; et à peine Tydée a-t-il dit pour s'y exciter,

> Oreste! Palamède!

qu'il revient, le vers suivant, à la *cruelle* Iphianasse :

> Ah ! contre tant d'amour inutile remède !

Je ne connais rien de si glaçant que de parler de *tant d'amour*, et d'en montrer si peu. Tydée enfin prend son parti : il se demandait tout à l'heure

> Ce qu'il venait chercher dans ce cruel séjour ;

il s'écrie maintenant :

> Ah ! fuyons, Antenor, et loin d'une *cruelle*
> Courons où mon devoir et l'oracle m'appelle.
> Ne laissons point jouir de *tout mon désespoir*
> *Des yeux indifférens* que je ne dois plus voir.

Comme il en est à *tout ce désespoir*, arrive Égisthe, qui, pour prix de ses services, lui offre la main d'Iphianasse ; mais il y met pour condition la tête d'Oreste. Il y aurait ici une situation, si les amours de la princesse et de Tydée avaient été plus susceptibles de quelque intérêt. Tydée, ami d'Oreste, témoigne toute son horreur *du coup* qu'on exige de lui ; mais en même temps il apprend à Egisthe qu'on n'a plus rien à craindre d'Oreste, qui a péri dans les flots. Égisthe, transporté de joie, et désirant d'ailleurs de s'attacher un héros qui peut lui être utile, persiste dans ses offres ; et, quoiqu'il n'y ait plus

de prétexte, au moins apparent, aux refus de l'étranger, il lui laisse du temps pour y *penser*, et *court* chez la reine lui annoncer l'heureuse nouvelle de la mort d'Oreste. Tydée termine l'acte par ces deux vers :

> Et moi, *de toutes parts* de remords combattu,
> *Je vais sur mon amour consulter ma vertu.*

Il est encore moins question du sujet dans cet acte que dans le premier : les amours de Tydée et d'Iphianasse le remplissent entièrement. Continuons : il faudra bien que la pièce commence. Nous avons vu, dans *Sémiramis*, l'intrigue ne se nouer qu'au bout de trois actes; mais ces trois actes étaient autrement composés et remplis, et, du moins, ne sortaient nullement du sujet : les fautes de Voltaire ne ressemblent pas à celles de Crébillon.

Électre a fait demander un entretien à cet étranger, ami et défenseur d'Égisthe, et qui doit devenir son gendre : il est difficile de comprendre ce que la fille d'Agamemnon peut vouloir de lui. Cependant il ouvre le troisième acte par ces mots :

> Électre veut me voir....

Il ne sait même comment il osera lui avouer qu'il est fils de Palamède. Mais apparemment que l'auteur avait oublié, à la seconde scène, ce qu'il avait

dit dans la première pour amener l'entretien d'Électre et de Tydée; car, dans la scène qu'ils ont ensemble, il n'y a rien qui rappelle qu'elle ait demandé à le voir. Elle paraît conduite par le hasard; elle s'avance en gémissant. Tydée voit une esclave en pleurs; il s'approche comme touché de pitié pour elle; il s'informe de la cause de ses malheurs; et les regrets qu'elle fait entendre sur la mort d'Oreste la font reconnaître pour sa sœur. Elle-même ne sait pas à qui elle parle; elle soupçonne cependant que c'est l'étranger sans nom, et paraît surprise de l'intérêt qu'il lui marque : il se découvre alors, et avoue qu'il est fils de Palamède. Ici du moins Électre montre le caractère qui lui convient : les reproches qu'elle fait à Tydée sur son alliance avec un tyran, sur sa conduite si peu digne de son nom, sont raisonnables, et ne manquent ni de noblesse ni de force. Mais la réponse de Tydée nous fait retomber tout de suite dans le romanesque et le langoureux :

> Il est vrai, j'ai brûlé d'une coupable flamme.
> Il n'est point de devoirs plus sacrés que les miens ;
> Mais *l'amour connaît-il d'autres droits que les siens ?*

Comment assemble-t-on des idées si disparates? Si lui-même reconnaît qu'*il n'est point de devoirs plus sacrés que les siens*, comment peut-il ajouter, dans le vers suivant, que *l'amour ne connaît d'autres droits que les siens?* Un amant

forcené pourrait dire, dans un transport de passion, qu'il n'y a pour lui rien de plus sacré que ce qu'il aime, que son amour; et, quoiqu'il eût tort de le dire, il s'exprimerait du moins d'une manière conséquente; il y aurait l'espèce de logique qu'ont toujours les passions. Mais s'il a commencé par dire qu'il n'y a point de devoirs plus sacrés que ses devoirs, il se contredit ridiculement s'il ajoute que *l'amour ne connaît de droits que les siens*. Pourquoi Tydée débite-t-il si mal à propos cette maxime de la cour d'Amour? C'est qu'en effet il n'y a pas un mot qui puisse vous le faire croire, c'est qu'il est amoureux pour la forme; et alors il n'est pas étonnant que son langage soit une espèce de mensonge continuel, pire que toutes les fautes de diction.

Au reste, il promet tout à Électre, *pourvu*, dit-il, *que sa haine épargne Iphianasse*; et comme elle n'en a pas même parlé, et que personne ne songe à faire le moindre mal à cette Iphianasse, ils sont aisément d'accord sur ce point. Électre sort très-contente; et cette scène, qui avait eu un moment de chaleur, finit très-froidement pour faire place à quelque chose de plus froid encore: et que pourrait-ce être, sinon l'éternelle Iphianasse, qui d'abord est un peu scandalisée de trouver son amant avec Électre, et qui témoigne sa jalousie?

J'ai troublé la douceur d'un secret entretien.

Il faut assurément qu'elle regarde l'étranger comme le plus volage et le plus susceptible de tous les hommes : il n'y a que deux heures qu'il vient de lui faire sa déclaration, et déjà elle en est aux soupçons jaloux. Que serait-ce si elle l'avait entendu dire en voyant Électre :

C'est une esclave en pleurs ; hélas ! *qu'elle a de charmes !*

ce que probablement l'auteur n'a mis dans la bouche de Tydée que pour justifier l'amour d'Itys pour *les charmes* d'Électre. Mais bientôt Iphianasse a plus que des soupçons : elle venait, pleine de confiance, trouver l'époux que son père lui destine. Elle lui reproche, avec assez de raison, d'être plus occupé des douleurs d'Electre que du bonheur qu'il doit attendre. Mais il répond nettement qu'*un barbare devoir lui défend un si charmant espoir.* La princesse, aussi éconduite qu'on peut l'être, ne s'informe pas de ce *devoir ;* elle se contente de dire qu'elle *comprend la rigueur d'un devoir si barbare.* Sa *fierté* ne veut pas *descendre à des soupçons ;* elle *ne voit rien en lui que son cœur ne dédaigne ;* et, pour lui ménager une sortie noble et digne de cette *fierté* et de ce *dédain,* l'auteur n'a rien trouvé de mieux que ces deux vers :

Cependant à mes yeux, fier de *cet attentat*
Gardez-vous pour jamais de montrer un ingrat.

Il y a toujours infiniment de dignité à congédier les gens qui ne veulent pas de nous. Tydée, resté seul après son *attentat*, a un petit monologue de trois vers et demi, qu'il faut encore citer, pour faire voir combien le caractère de cet amour et de ce style est partout égal et soutenu.

Qu'ai-je fait? Malheureux! y pourrai-je survivre?
Qui! moi, l'abandonner? Non, non, il faut la suivre.
Allons: qui peut encor m'arrêter en ces lieux?
Courons où mon amour....

Il a dit dans une scène précédente:

Courons où mon devoir....,

actuellement:

Courons où mon amour....

Et ce *devoir*, et cet *amour*, et son *désespoir*, et la *fierté* d'Iphianasse, et sa jalousie qui tombe si à propos sur Électre qu'elle prend pour sa rivale, tout cela est de la même force. Il n'était pas permis de le dissimuler; c'est le cas de dire avec Voltaire: « Il ne faut pas ménager les fautes portées à cet excès[1]. » Nous n'avons pas d'ailleurs d'autre moyen de nous justifier aux yeux des étrangers, qui nous reprochent de prendre de pareils amphigouris pour la tragédie. Il faut qu'ils

[1] Commentaire sur Corneille.

sachent que nous en jugeons tout comme eux, et que les beautés mêmes qui vont succéder à tant de platitudes ne désarment point la sévérité nécessaire au maintien du bon goût, et inséparable de l'amour des beaux-arts.

Enfin, à la dernière scène du troisième acte, arrive Palamède : il était temps. J'ai toujours remarqué qu'à la vue de ce personnage, il s'élevait un cri de joie; et ce n'est pas seulement parce que son rôle est plein de chaleur et d'énergie, c'est parce qu'en effet la tragédie, oubliée jusque-là, entre avec lui sur la scène; que lui seul est dans le sujet, dont tous les autres personnages se sont jusqu'ici tenus bien loin ; et que la première chose qu'il fait, c'est de les y ramener. Il s'indigne de tout ce qui a ennuyé les spectateurs, et prescrit tout ce qu'ils attendent. Il vient pour venger la famille d'Agamemnon, pour délivrer Électre, pour punir Égisthe, et il ne voit autour de lui que des gens qui parlent d'amour, et de quel amour ! Il les rappelle avec force à ce qui doit les occuper, traite toutes ces amours puériles avec le même mépris qu'elles nous ont inspiré, et nous fait d'autant plus de plaisir, que tout ce qu'il dit, nous l'avons pensé. Cette seconde partie de la pièce est donc en effet la critique de la première ; mais elle en est aussi le dédommagement. Il y a de l'art et de l'effet dans la manière dont Palamède apprend que le défenseur d'Égisthe n'est

autre que Tydée. Ses premières paroles annoncent un caractère mâle et ferme.

Tydée, Oreste est mort : Oreste est-il vengé?
. . . .
Je ne trouve partout que des cœurs attiédis,
Que des amis troublés, sans force et saus courage,
Accoutumés au joug d'un honteux esclavage.
Par ma présence en vain j'ai cru les rassembler;
Un guerrier les retient, et les fait tous trembler.
Mais moi seul, au-dessus d'une crainte si vaine,
Je prétends immoler ce guerrier à ma haine.
C'est par là que je veux signaler mon retour :
Un défenseur d'Égisthe est indigne du jour.
Parlez : connaissez-vous ce guerrier redoutable,
Pour le tyran d'Argos rempart *impénétrable?*
Pourquoi sous vos efforts n'a-t-il pas succombé?
Parlez, mon fils : qui peut vous l'avoir dérobé?
Votre haute valeur, désormais ralentie,
Pour lui seul aujourd'hui s'est-elle démentie?
Vous rougissez, Tydée!....

Des questions semblables, faites de ce ton, nous apprennent quelle éducation il a donnée à Tydée, et ce que nous devons en espérer; elles forment d'ailleurs une situation. Bientôt il apprend la vérité, les fautes et les faiblesses de son élève. On peut juger s'il est disposé à lui faire grâce; il ne tient même aucun compte des remords que Tydée lui fait voir.

Croyez-vous qu'envers moi le remords vous acquitte?
Perfide, il est donc vrai, je n'en puis plus douter,
Ni de votre innocence un moment me flatter.
Quoi, pour le sang d'Égisthe, aux yeux de Palamède,
Tydée ose avouer l'amour qui le possède!

Il ne parle de rien moins que de sacrifier la fille d'Égisthe, et de verser son sang avant celui du tyran. Tydée s'écrie :

Commencez donc ici par répandre le mien....

PALAMÈDE.

Juste ciel! se peut-il qu'à l'aspect de ces lieux.
Fumans encor d'un sang pour lui si précieux,
Dans le fond de son cœur la voix de la nature
N'excite en ce moment ni trouble ni murmure!

TYDÉE.

Eh! que m'importe à moi le sang d'Agamemnon?
Quel intérêt si saint m'attache à ce grand nom,
Pour lui sacrifier les *transports* de mon âme,
Et le prix glorieux qu'on propose à ma flamme?
Et pourquoi votre fils lui doit-il immoler...?

PALAMÈDE.

Si je disais un mot, je vous ferais trembler.
Vous n'êtes point mon fils, ni digne encor de l'être;
Par d'autres sentimens vous le feriez connaître.
Mon fils infortuné, soumis, respectueux,
N'offrait à mon amour qu'un héros vertueux.
Il n'aurait point brûlé pour le sang de Thyeste:
Un si coupable amour n'est digne que d'Oreste.
Mon fils de son devoir eût été plus jaloux.

TYDÉE.

Et quel est donc, seigneur, cet Oreste?

PALAMÈDE.

C'est vous.

Il l'instruit alors de tout ce qu'il a fait pour lui. Pour le mieux dérober aux ennemis qui le pour-

suivaient, il l'a élevé sous le nom de son fils, de Tydée, à la cour de Tyrrhène, roi de Samos, et a fait prendre au véritable Tydée le nom d'Oreste, malgré tous les périls où ce nom pouvait l'exposer. On conçoit tous les droits qu'un pareil sacrifice doit lui donner sur la reconnaissance d'Oreste, et cette partie de la fable est bien entendue. Le voyage que Palamède a entrepris pour les intérêts d'Oreste a été la cause de la mort de son fils, et autorise ce mouvement pathétique :

J'ai perdu pour vous seul cette unique espérance.
Il est mort : j'en attends la même récompense.
Sacrifiez ma vie au tyran odieux
A qui vous immolez des noms plus précieux.
Qu'à votre lâche amour tout autre intérêt cède ;
Il ne vous reste plus qu'à livrer Palamède.
Il vivait pour vous seul, il serait mort pour vous ;
C'en est assez, cruel, pour *exciter* vos coups.

Oreste est entraîné et persuadé.

Je m'abandonne à vous : parlez que faut-il faire ?

PALAMÈDE.

Arracher votre sœur *à mille indignités*,
Apaiser d'un grand roi les mânes irrités,
Les venger des fureurs d'une barbare mère,
Venir sur son tombeau *jurer* à votre père
D'*immoler* son bourreau, d'expier aujourd'hui
Tout ce que votre bras osa tenter pour lui.

Oreste le promet, et le troisième acte finit.

Certainement cette scène est théâtrale, consi-

dérée en elle-même; mais, dans l'ensemble et le sujet, elle a de grands défauts, et ils tiennent tous à la malheureuse ressource de ce roman si compliqué, sans lequel l'auteur, de son aveu, n'a pas cru pouvoir remplir la carrière de cinq actes. Combien il en résulte d'effets, tous plus ou moins contraires à l'esprit du sujet et à celui de la tragédie! Voilà donc Oreste, qui, pendant trois actes, s'est ignoré lui-même, et n'a songé qu'à son Iphianasse! Mais, s'il a été si peu occupé de sa famille et de la vengeance d'Agamemnon, comment le spectateur aurait-il pu l'être? Actuellement que Palamède a parlé, et qu'Oreste se connaît, tout est changé; il n'est plus question de son amour ni de sa princesse; il n'en sera pas dit un mot jusqu'à la fin. Lui-même a bien pris son parti de renoncer à

Cet amour odieux,
Trop digne du courroux des hommes et des dieux.

Il s'écrie:

Qui? moi! j'ai pu brûler pour le sang de Thyeste!

D'abord, quoi de plus monstrueux dans un drame quelconque, que de métamorphoser ainsi tout à coup un personnage tout entier, de lui donner une autre âme, d'autres passions, d'autres intérêts? Certes, ce n'est pas dans ce sens que Despréaux a dit:

Notre esprit n'est jamais plus vivement frappé

Que lorsqu'en un sujet d'intrigue enveloppé,
D'un secret tout à coup la vérité connue
Change tout, donne à tout une face imprévue.

C'est ce qui arrive dans *Zaïre* quand on sait qu'elle est fille de Lusignan. Que deviendra son amour pour Orosmane? Voilà ce que le spectateur se dit; et les combats et les incidens qui naissent de ce secret découvert font précisément le sujet de la pièce et l'attente du spectateur. C'est ce qui pourrait arriver ici, dans le cas où les amours d'Iphianasse et d'Oreste seraient de nature à entrer en balance avec les devoirs du sang. Mais, au contraire, le poëte nous fournit lui-même la preuve la plus complète que cet amour n'a rien de tragique; car il n'a pas imaginé qu'il lui fût possible de donner à Oreste la plus légère apparence d'incertitude et de combat : dès que Palamède a parlé, tout est oublié, et Iphianasse est mise de côté. L'auteur pouvait-il se condamner lui-même plus formellement? Cette faute est inexcusable; c'est l'entier oubli de la théorie dramatique la plus commune, la plus universellement suivie.

Cette subite transformation d'Oreste a d'autres inconvéniens : ce n'est pas sans peine qu'on lui entend dire,

Et que m'importe à moi le sang d'Agamemnon?

et s'écrier ensuite, dès qu'on lui a dit qu'il est Oreste :

> Courons, pour apaiser son ombre et mes remords,
> Dans le sang d'un barbare *éteindre* mes transports.

Nous connaissons sans doute les droits du sang ; mais l'homme passe-t-il ainsi en un moment d'une passion à une autre ? et devient-il en si peu de temps tout autre qu'il n'était ? et la nature agit-elle aussi puissamment par une révélation inopinée que par la force continue de l'éducation et de l'habitude ? Quel est l'effet nécessaire du passage si rapide de cette indifférence pour le sang d'Agamemnon à cet emportement de zèle et de fureur ? Qu'est-ce que le spectateur en peut penser ? Que l'amour d'Oreste était donc un sentiment bien léger, puisqu'il y renonce si vite, et que les sentimens nouveaux qu'il montre pour sa famille ne sont pas beaucoup plus profonds : que tout est ici affaire de convenance, et qu'au fond il n'a pas plus de désir de tuer Égisthe qu'il n'en avait d'épouser sa fille. Aussi qu'arrive-t-il ? Que sa vengeance n'intéresse pas plus que son amour, et que dans cette pièce Palamède seul est tout.

Ces réflexions nous conduisent à une conséquence utile et importante ; c'est qu'on ne saurait violer les premiers principes de l'art sans mentir à la nature, qui en est le fondement. Qu'est-ce que l'un demandait ici pour être d'accord avec

l'autre? Que la vengeance d'un père et la délivrance d'une sœur, qui devaient être les objets de notre intérêt, fussent aussi les seules pensées qui occupassent Oreste; qu'il n'eût dans l'âme que ces sentimens qui devaient remplir la nôtre; que ses regrets, ses desseins, ses espérances, ses craintes, fussent la matière des premiers actes, afin que, dans les derniers, ses périls, ses combats, ses succès, fussent le mobile d'un grand intérêt; que dans les premiers tout fût préparé, annoncé, motivé, afin que dans les derniers le cœur n'eût qu'à suivre la route qu'on lui aurait ouverte. On voit que, dans tous ces points capitaux, la nature et l'art, la connaissance du cœur humain et la théorie du théâtre, l'observation des règles et le plaisir du spectateur, ne sont qu'une seule et même chose.

Mais, dira-t-on, à quoi sert toute cette science des règles, puisque sans elle Crébillon a réussi? On eût pu se passer, dans le siècle dernier, de répondre à ce sophisme, supposé que quelqu'un s'en fût avisé. Mais dans le nôtre, où l'on a trouvé plus court de détruire tous les principes que d'en suivre aucun, il est bon de faire sentir la futilité de cette objection dont il n'y a que trop de gens empressés à tirer les plus absurdes conséquences.

D'abord, s'il a réussi, ce n'est pas parce qu'il s'est écarté totalement de son sujet dans les pre-

miers actes, c'est parce qu'il y est rentré dans les suivans; ce n'est pas parce qu'il a eu le tort de rendre à peu près nul un rôle qui devait être le principal dans la pièce, celui d'Oreste, c'est parce qu'il a eu l'art d'y substituer au moins celui de Palamède, qui, étant plein de zèle pour la famille des Atrides, et d'horreur pour Égisthe, donne une âme à la pièce, et lui rend, dès qu'il a paru, la couleur qui lui est propre. Ensuite, s'il a réussi, c'est que le sujet en lui-même est intéressant et tragique, et que les beautés qu'il fournit dans les derniers actes, la reconnaissance d'Oreste et de sa sœur, la mort de Clytemnestre, les remords et les fureurs d'Oreste, réchauffent le spectateur que les premiers actes avaient glacé. Et qui ne sait tout ce que peut le choix du sujet? Combien de fautes dans *Inès!* et cependant le sujet en est si heureux, qu'elle est restée.

Enfin, il y a bien des sortes de succès. Quel a été celui d'*Électre*? Quel est son rang au théâtre et dans l'opinion, surtout depuis qu'il ne s'agit plus d'opposer Crébillon à Voltaire? Est-il un connaisseur qui compte aujourd'hui parmi nos bonnes pièces une tragédie dont les premiers actes sont ennuyeux pour tout le monde, et ridicules pour quiconque a un peu de goût; une tragédie écrite et composée de manière qu'à deux ou trois scènes près, on ne saurait en soutenir la lecture? Voltaire, dans la sienne, a suivi les vrais

principes; le temps et les connaisseurs ont été pour lui, et à la longue ils entraînent tous les suffrages. L'effet du théâtre a confirmé par degrés une justice d'abord refusée; et, dans les dernières représentations d'*Oreste*, toutes les beautés en ont été vivement senties, et l'impression en a été beaucoup plus grande que n'est depuis long-temps celle d'*Électre*. Achevons l'examen de la pièce de Crébillon.

Palamède a défendu à Oreste de se découvrir à sa sœur, dont on a lieu de craindre les transports indiscrets; mais elle a vu des offrandes religieuses sur le tombeau d'Agamemnon, et cette vue a fait renaître ses espérances. Ce moyen est indiqué par Sophocle, et Crébillon et Voltaire en ont tiré tous deux un grand parti. Électre commence le quatrième acte par un monologue qui, dans quelques endroits, a encore le défaut de ressembler à un récit que l'on fait au spectateur, mais qui en général est beau.

Ma douleur *m'entraînait* au tombeau de mon père,
Pleurer [1] auprès de lui mes malheurs et mon frère.
Qu'ai-je vu! Quel spectacle à mes yeux s'est offert!
Son tombeau, de présens et de larmes couvert;
Un fer, signe certain qu'une main se prépare
A venger un grand roi des fureurs d'un barbare.
Quelle main s'arme encor contre ses ennemis?
Qui jure ainsi leur mort, si ce n'est pas son fils?
Ah! je le reconnais à sa noble colère;
Et c'est ainsi du moins qu'aurait juré mon frère.

[1] *M'entraînait pleurer* n'est pas français.

Ce dernier vers est d'une grande beauté.. Oreste paraît encore sous le nom de *Tydée;* il annonce avec joie à Électre l'arrivée de Palamède, que l'on avait cru mort : elle demande si Oreste est avec lui.

Vous le savez : Oreste a vu les sombres bords,
Et l'on ne revient point de l'empire des morts.

ELECTRE.

Et n'avez-vous pas cru, seigneur, qu'avec Oreste
Palamède avait vu cet empire funeste?
Il revoit cependant la clarté qui nous luit.
Mon frère est-il le seul que le destin poursuit?
Vous-même, sans espoir de revoir ce rivage,
Ne trouvàtes-vous pas un port dans le naufrage?
Oreste, comme vous, peut en être échappé :
Il n'est point mort, seigneur; vous vous êtes trompé.
J'ai *vu* dans ce palais *une marque* assurée
Que ces lieux ont *revu* le petit-fils d'Atrée,
Le tombeau de mon père encor mouillé de pleurs :
Qui les aurait versés? qui l'eût couvert de fleurs?
Qui l'eût orné d'un fer? quel autre que mon frère
L'eût osé consacrer aux mânes de mon père [1]?
Mais quoi! vous vous troublez! Mon frère est donc ici?
Hélas! qui mieux que vous en doit être *éclairci*?
Ne me le cachez point; Oreste vit encore.
Pourquoi me fuir? Pourquoi vouloir que je l'ignore?
J'aime Oreste, seigneur : un malheureux amour
N'a pu de mon esprit le bannir un seul jour.
Rien n'égale l'ardeur *qui pour lui m'intéresse* :
Si vous saviez *pour lui* jusqu'où va ma tendresse,
Votre cœur frémirait de l'état où je suis,

[1] Ces quatre vers ressemblent trop à ceux du monologue précédent.

Et vous termineriez mon trouble et mes ennuis.
Hélas ! depuis vingt ans que j'ai perdu mon père,
N'ai-je donc pas assez éprouvé de misère ?
Esclave dans des lieux où le plus grand des rois
A l'univers entier semblait donner des lois,
Qu'a fait aux dieux cruels sa malheureuse fille ?
Quel crime contre Électre arme ainsi sa famille ?
Une mère en fureur la hait et la poursuit ;
Ou son frère n'est plus, ou le cruel la fuit.
Ah ! donnez-moi la mort, ou me rendez Oreste ;
Rendez-moi par pitié le seul bien qui me reste.

Les sentimens de la nature ont sur nous des droits si certains, qu'en ce moment Électre nous attendrit en nous parlant de son frère, quoique depuis le commencement de la pièce elle ait été trop peu occupée de lui. Remarquez ces paroles :

J'aime Oreste, seigneur : un malheureux amour
N'a pu de mon esprit le bannir un seul jour.

Si elle ne nous avait pas entretenu de ce *malheureux amour* beaucoup plus que de son frère, elle ne serait pas obligée de nous dire : *J'aime Oreste.* Électre, dans Voltaire, ne le dit jamais ; mais toutes ses paroles nous le répètent sans cesse. Une âme sensible est blessée de ce froid hémistiche, comme une oreille juste l'est d'un ton faux. Voyez si Mérope s'avise de dire : *J'aime Égisthe.* Faut-il qu'une sœur, dans la situation d'Électre, ait besoin de nous assurer que *l'amour n'a pu bannir son frère de son esprit ?* Mais si ces deux vers sont faux dans le sujet, ils sont vrais dans le plan ; ils

tiennent à ce qui précède, et ils en montrent encore le vice, même dans une situation qui le répare; ils se perdent enfin dans l'intérêt de cette scène d'autant plus touchante, qu'elle est assez bien graduée.

ORESTE.

Eh bien! il vit encore, il est même en ces lieux.
Gardez-vous cependant...

ÉLECTRE.

Qu'il paraisse à mes yeux.
Oreste, se peut-il qu'Électre te revoie?
Montrez-le-moi, dussé-je en expirer de joie.
Mais, hélas! n'est-ce point lui-même que je voi?
C'est Oreste, c'est lui, c'est mon frère et mon roi :
Aux transports qu'en mon cœur son aspect a fait naître,
Eh! comment si long-temps l'ai-je pu méconnaître?
Je vous revois enfin, cher objet de mes vœux!
Momens tant souhaités! ô jour trois fois heureux!
Vous vous attendrissez, je vois couler vos larmes :
Ah! seigneur, que ces pleurs pour Électre ont de charmes!
Que ces traits, ces regards pour elle ont de douceur!
C'est donc vous que j'embrasse, ô mon frère!

ORESTE.

Ah! ma sœur!
Mon amitié trahit un important mystère;
Mais, hélas! que ne peut Électre sur son frère!

Ce style n'a pas, à beaucoup près, l'élégance que Racine et Voltaire savent joindre au pathétique; mais il a de la vérité, des mouvemens; la situation est sentie. Il y a des vers heureux; et cette reconnaissance est d'un effet théâtral. Pala-

mède survient, et trouve le frère et la sœur dans les bras l'un de l'autre : il pourrait bien faire quelque reproche à Oreste de son indiscrétion ; mais il ne songe qu'à son entreprise, et rend grâces au ciel qui les a rejoints. Il y a ici un morceau fort éloquent, que je rapprocherai bientôt d'un morceau de Voltaire, dont le fond est absolument semblable, afin que l'on puisse mieux les comparer. Palamède projette d'attaquer Égisthe au milieu de la cérémonie du mariage d'Électre avec Itys : il compte y trouver moins d'obstacles et de danger que dans le palais, où le tyran est entouré d'une garde nombreuse; et ne sachant rien de l'amour d'Électre pour Itys, il lui propose de flatter les espérances de ce prince, afin de l'entraîner aux autels où il doit périr avec son père.

ÉLECTRE.

L'entraîner aux autels! Ah! projet qui m'accable!
Itys y périrait; Itys n'est point coupable.

PALAMÈDE.

Il ne l'est point, grands dieux! Né du sang *dont il sort*,
Il l'est plus qu'il ne faut pour mériter la mort.
Juste ciel! est-ce ainsi que vous vengez un père?
L'un tremble pour la sœur! et l'autre pour le frère.

Voilà encore la critique de la pièce, et il semble que les faiblesses d'Oreste et d'Électre soient faites pour relever et agrandir encore le rôle de

Palamède : il est évident que le poëte lui a tout sacrifié.

L'amour triomphe ici ! Quoi ! dans ces lieux cruels,
Fera-t-il donc toujours d'illustres criminels !
Est-ce donc sur des cœurs livrés à la vengeance
Qu'il doit un seul moment signaler sa puissance ?
Rompez l'indigne joug qui vous tient enchaînés.
Eh ! l'amour est-il fait pour les infortunés ?
Il a fait les malheurs de toute votre race :
Jugez si c'est à vous d'oser lui faire grâce.

Électre ne défend pas mieux son amant qu'Oreste n'a défendu sa maîtresse ; elle s'empresse d'apaiser Palamède :

Percez le cœur d'Itys, mais respectez le mien.

Nouvelle preuve que l'amour d'Électre n'est ni plus intéressant ni plus tragique que celui d'Oreste pour Iphianasse, et que le spectateur n'y tient pas plus qu'ils n'y tiennent eux-mêmes. Sans cela, supporterait-on qu'une femme qui aime se rendît ainsi au premier mot, et dît elle-même : *Percez le cœur de mon amant?* Nous n'en sommes pourtant pas quittes ; nous reverrons encore Itys et Iphianasse au cinquième acte, et, s'il est possible, plus déplacés qu'auparavant.

Ce dernier acte s'ouvre encore par un monologue d'Électre ; c'est le troisième : et jamais poëte tragique n'a plus abusé du monologue. Non-seulement cette multiplicité est blâmable en elle-

même, mais il s'y joint une espèce d'uniformité dans la marche de la pièce ; ce qui est un défaut encore plus grand. Le premier, le quatrième et le cinquième acte commencent également par un monologue d'Électre. Il n'y a point d'exemples d'une semblable monotonie dans aucun de nos grands poëtes.

Toute la substance de ce dernier monologue est dans ce vers qui le termine :

> Ai-je assez de vertu pour perdre mon amant?

Cet amant arrive aussitôt ; il vient chercher Électre pour la mener aux autels : quelle situation terrible, si elle se trouvait dans un sujet qui la comportât, et dans un ouvrage où l'amour eût joué un rôle vraiment tragique ! Électre ne peut se résoudre à suivre Itys aux autels, où elle sait que la mort l'attend ; et il prend pour le refus le plus cruel ce qui n'est en effet que la plus forte preuve d'amour. Supposez deux amans qui aient jusque-là intéressé le spectateur, et la scène sera déchirante ; mais les situations dépendent de la place où elles sont, de ce qui les a précédées, et de la manière dont elles sont exécutées. Personne n'ignore que cette scène fait toujours rire à la représentation : et comment ne rirait-on pas des lamentations amoureuses d'Itys pendant qu'on égorge son père, de la singulière naïveté d'Élec-

tre, qui répond à toutes les plaintes d'Itys par ce vers,

> Ah! plus tu m'attendris, moins notre hymen s'avance...

enfin de la sortie burlesque du prince lorsque Iphianasse vient lui dire :

> Que faites-vous, mon frère, aux pieds d'une perfide?
> On assassine Égisthe...

Il est en effet aux genoux d'Électre. Mais il faut bien les quitter, et il sort en s'écriant :

> On assassine Égisthe! Ah! cruelle princesse!

La scène qui suit, entre Électre et Iphianasse, n'est pas moins intolérable dans un pareil moment. Ce que le spectateur, occupé de ce qui se passe derrière le théâtre, peut alors faire de mieux, c'est de ne pas les écouter; et c'est ce qu'on fait ordinairement. Je ne crois pas qu'il y ait rien de plus mauvais que toute cette première moitié du cinquième acte. Mais la seconde a des beautés, parce qu'elle ramène encore le sujet. Oreste reparaît : il est victorieux; Égisthe est mort. Palamède a précipité l'attaque, parce qu'il a su que le tyran avait des soupçons : Itys a voulu défendre son père, mais Oreste l'a désarmé. Iphianasse est tout étonnée de voir Oreste dans l'inconnu qu'elle aimait, et ce qu'il lui dit est un peu dur à entendre.

> Oui, madame,

C'est lui, c'est ce guerrier que *la plus vive flamme*
Voulut en vain soustraire au devoir de *ce nom*,
Et qui vient de venger le sang d'Agamemnon.
Quel que soit le courroux que ce nom vous inspire,
Mon devoir parle assez, *je n'ai rien à vous dire :*
Votre père en ces lieux m'avait ravi le mien.

Le compliment est sec.

IPHIANASSE.

Oui, mais je n'eus point part à la perte du tien.

Et là-dessus elle s'en va : sa sortie est digne de son rôle. Ainsi finit un des plus déplorables épisodes qu'on ait jamais mis au théâtre.

Oreste éprouve un trouble involontaire au milieu de sa victoire ; il voit la tristesse sur le front de Palamède, qui veut l'arracher d'un palais rempli de meurtres et de carnage.

ORESTE.

Pourquoi nous éloigner? Palamède, parlez :
Craint-on quelque transport de la part de la reine?

PALAMÈDE.

Non, vous n'avez plus rien à craindre de sa haine.
De son triste destin laissez le soin aux dieux :
Mais, pour quelques momens, abandonnez ces lieux ;
Venez.

ORESTE.

Non, non ; ce soin cache trop de mystère ;
Je veux en être instruit. Parlez : que fait ma mère?

PALAMÈDE.

Eh bien! un coup affreux....

ORESTE.

Ah, dieux! quel inhumain
A donc jusque sur elle osé porter la main?
Qu'a donc fait Antenor, chargé de la défendre?
Et comment, et par qui s'est-il laissé surprendre?
Ah! j'atteste les dieux que mon juste courroux....

PALAMÈDE.

Ne faites point, seigneur, de serment contre vous.

ORESTE.

Qui? moi! j'aurais commis une action si noire!
Oreste parricide! Ah! pourriez-vous le croire?
De mille coups plutôt j'aurais percé mon sein.
Juste ciel! Et qui peut imputer à ma main...

PALAMÈDE.

J'ai vu, seigneur, j'ai vu : ce n'est point l'imposture
Qui vous charge d'un coup dont frémit la nature.
De vos soins généreux plus irritée encor,
Clytemnestre a trompé le fidèle Antenor,
Et, remplissant ces lieux et de cris et de larmes,
S'est jetée à travers le péril et les armes,
Au moment qu'à vos pieds son parricide époux
Était prêt d'éprouver un trop juste courroux.
Votre main redoutable allait trancher sa vie;
Dans ce fatal instant, la reine l'a saisie :
Vous, sans considérer qui pouvait retenir
Une main que les dieux armaient pour la punir,
Vous avez d'un seul coup, qu'ils conduisaient peut-être,
Fait couler tout le sang dont ils vous firent naître.

On ne peut ménager ni présenter un événement atroce d'une manière plus conforme à toutes les convenances théâtrales; et cet hémistiche, *qu'ils conduisaient peut-être*, est admirable. On amène

Clytemnestre expirante; et quoique sa situation soit la même que celle de Sémiramis, l'effet en est tout différent. Comme elle n'a montré jusque-là ni aucun remords ni aucune tendresse pour ses enfans, elle soutient son caractère; elle ne vient que pour accabler Oreste de ses imprécations et de l'horreur du forfait qu'il a commis, et cet effet a aussi son mérite et sa beauté. Si la mort de Sémiramis inspire plus de pitié, celle de Clytemnestre produit plus de terreur. On est surpris, il faut l'avouer, qu'une pièce où l'on a si souvent oublié l'esprit de la tragédie, en offre, en finissant, les teintes les plus sombres.

CLYTEMNESTRE.

Je meurs de la main de mon fils.
Dieux justes, mes forfaits sont-ils assez punis?
Je ne te revois donc, digne fils des Atrides,
Que pour trouver la mort dans tes mains parricides!
Jouis de tes fureurs, vois couler tout ce sang
Dont le ciel irrité t'a formé dans mon flanc.
Monstre que bien plutôt forma quelque furie,
Puisse un destin pareil payer ta barbarie!
Frappe encor, je respire, et j'ai trop à souffrir
De voir qui je fis naître, et qui me fait mourir.
Achève, épargne-moi le tourment qui m'accable.

ORESTE.

Ma mère!...

CLYTEMNESTRE.

Quoi! ce nom qui te rend si coupable,
Tu l'oses prononcer! N'affecte rien, cruel;
La douleur que tu feins te rend plus criminel.

Triomphe, Agamemnon ; jouis de ta vengeauce :
Ton fils ne dément point son nom ni sa naissance.
Pour l'en voir digne au gré de mes vœux et des tiens
Je lui laisse un forfait qui passe tous les miens.

Cette scène terrible a encore l'avantage de préparer les fureurs d'Oreste, morceau de la plus grande force, quoique mêlé de quelques vers faibles, mais qui sont rachetés par des traits sublimes, tels que celui-ci, lorsque Oreste croit voir le fantôme d'Égisthe.

Que vois-je? Dans ses mains la tête de ma mère!

On reconnaît le génie de Crébillon à ces lueurs funèbres qu'il faisait briller dans la nuit tragique; on sent que l'horreur était son élément. Quel dommage qu'avec un talent si mâle et si vigoureux il ait eu si peu de goût! Je rechercherai ailleurs les causes de cette prodigieuse inégalité; il faut voir maintenant de quelles raisons il s'appuie dans préface pour justifier son *Électre*.

« Le sujet d'*Electre* est si simple par lui-même, » que je ne crois pas qu'on puisse le traiter avec » quelque espérance de succès en le dénuant d'é- » pisodes. » Voltaire a fait voir le contraire. Mais supposons pour un moment que les épisodes fussent nécessaires, il fallait du moins choisir des épisodes convenables. Racine en a mis dans *Phèdre* et dans *Iphigénie*, et les a parfaitement liés à l'action principale et au dénoûment. Ceux

d'*Électre* réunissent tous les défauts possibles. D'abord, l'amour de cette princesse affaiblit nécessairement et son caractère et le sujet. *Plus on est malheureux* (dit Crébillon en parlant de cet amour), *plus on a le cœur aisé à attendrir.* Qu'importe ici cette maxime générale? De ce qu'Électre peut être amoureuse, s'ensuivra-t-il que cet amour soit dans les convenances théâtrales, relatives à sa situation? De quoi voulez-vous m'occuper? Est-ce de son amour pour Itys, ou de la vengeance de son père? Il faut choisir, car si elle est fortement attachée à cet amour, la vengeance la touchera peu, et moi aussi; et si cette dernière passion prédomine, son amour aura fort peu de pouvoir sur elle et sur moi : ainsi l'un de ces deux intérêts ne peut que nuire à l'autre. Il restait un troisième parti, celui d'établir un violent combat entre les deux passions, qui fût, comme dans le *Cid* et dans quelques autres pièces, le fond du sujet. Mais l'avez-vous fait? pouviez-vous le faire? Vous ne l'avez pas même cru possible, puisque Électre renonce à son amour dès le premier moment où on l'exige; et vous-même avouez qu'il *ne produit pas assez d'événemens*. C'est n'avouer la vérité qu'à moitié : dans le fait il n'en produit aucun; Électre ne le déclare pas même à Itys, et la pièce finit sans qu'on sache ce que devient ce prince, ni ce que deviendra son amour et celui d'Électre. C'est violer la règle la plus commune

et la plus naturelle, qui veut que l'on nous mette au fait du dénoûment, quel qu'il soit, où aboutissent toutes les diverses passions des personnages.

Crébillon ne dit rien d'Iphianasse; et sans doute il était difficile de trouver même un prétexte pour excuser ce ridicule épisode. Nous avons vu comme elle quitte la scène, quand Oreste, qui voulait l'épouser, lui dit froidement qu'*il n'a rien à lui dire*. Il faut croire qu'elle n'a rien de mieux à faire que d'aller retrouver son frère Itys. Voilà un prince et une princesse qui ont joué un beau rôle! Que font-ils tous deux dans la pièce? On peut actuellement l'articuler d'après l'évidence: tous deux ne sont rien qu'un pur remplissage; ils tiennent dans les premiers actes la place que le sujet aurait dû tenir, et gâtent encore les derniers. Qu'y a-t-il de pis? Quelle preuve plus sensible de faiblesse et d'impuissance dans l'auteur?

« J'aime encore mieux avoir chargé mon sujet » d'épisodes que de déclamations. » Ceci pouvait regarder Longepierre, dont l'*Électre* sans épisode n'est en effet qu'une déclamation assez froide; mais n'y a-t-il que les déclamations qui puissent remplacer les épisodes? Comment Voltaire a-t-il évité tous les deux? par deux grands moyens, qui sont ceux du grand talent, l'art de la conduite et des développemens, et l'éloquence du style. « Notre théâtre soutient malaisément cette

» simplicité si chérie des anciens. » Oui ; mais aussi, ce qui n'est pas aisé est précisément ce qui est glorieux ; et c'est pour cela qu'*Athalie* et *Mérope* sont des chefs-d'œuvre, et qu'*Oreste* même est une bonne pièce.

Ce roman que Crébillon a mêlé au sujet d'*Électre* est tellement vicieux, que le rôle même de Palamède, qui en est la seule partie louable, et qui a fait au théâtre le succès de la pièce, est encore très-répréhensible aux yeux de la raison. Était-ce donc un étranger qui, dans la tragédie d'*Électre*, devait être le personnage principal? Convenait-il que le fils et la fille d'Agamemnon ne fussent que des enfans devant Palamède, et qu'il fît, pour venger leur père, ce qu'ils devaient faire eux-mêmes? On n'aurait sûrement pas toléré une telle inconséquence sur le théâtre d'Athènes, et la fortune qu'elle a faite sur celui de Paris ne l'excuse pas auprès des hommes éclairé. Mais il n'en est pas moins certain que ce rôle, rassemblant en lui seul toute l'énergie du sujet, qui devait être dans Électre et dans Oreste, est ce qui a le plus contribué à soutenir la pièce; et la verve tragique dont il est rempli, la reconnaissance du quatrième acte, la fin du cinquième, font honneur au talent du poëte, et ont obtenu grâce pour les nombreux défauts de son drame.

Quant au style, si l'on excepte quelques mor-

ceaux, tels que ceux que j'ai cités du rôle de Palamède et de celui d'Électre, et qui pourtant ne sont pas exempts de fautes, il ne peut en aucune manière entrer en comparaison avec celui d'*Oreste*. Comme les pièces de Crébillon sont peu lues, et qu'on sait par cœur celles de Voltaire, c'est déjà une preuve suffisante, et même la meilleure de toutes, que l'un écrit infiniment mieux que l'autre; mais aussi c'est une raison pour qu'on ignore communément à quel point le style de Crébillon est vicieux sous tous les rapports : il fourmille de fautes de langue et de fautes de sens. Je me bornerai à un seul morceau, qui n'est pas à beaucoup près ce qu'il y a de plus mauvais; c'est le premier monologue d'Électre :

Témoin du crime affreux que poursuit ma vengeance,
O nuit, *dont tant de fois j'ai troublé le silence,*
Insensible témoin de mes *vives douleurs !*
Électre ne vient plus *te confier des pleurs.*
Son cœur, las de nourrir un désespoir timide,
S'abandonne sans crainte au *transport qui le guide.*
Favorisez, grands dieux, un si *juste courroux;*
Électre vous implore et s'abandonne à vous.

Crébillon, dans sa préface, parle de déclamations, et ce début en est une. On peut, dans une situation violente, telle que celle d'Orosmane quand il attend Zaïre, apostropher la Nuit, toutes les choses inanimées, mais en peu de mots, et

comme par un mouvement involontaire : on sait que l'imagination égarée se prend à tout.

O nuit, nuit effroyable!
Peux-tu prêter ton voile à de pareils forfaits!
Zaïre! l'infidèle!... après tant de bienfaits!

On reconnaît, au désordre des idées, le délire de la passion. Mais ce n'est que dans les monologues d'opéra, tels que les musiciens les demandaient autrefois, que l'on peut adresser à la Nuit de longues apostrophes et des confidences tranquilles; c'est là qu'on peut appeler un *insensible témoin de ses douleurs*, lui dire qu'on *a tant de fois troublé son silence*, qu'on ne vient plus *lui confier des pleurs*. Tout cela pourrait passer avec l'aide du chant; mais dans une tragédie l'on veut plus de vérité; et le spectateur, pour peu qu'il ait de bon sens, s'aperçoit d'abord que ce n'est pas Électre qui parle, et que c'est le poëte qui arrange en vers des figures de rhétorique. Le bon sens nous dit qu'il importe fort peu à la situation d'Electre qu'elle ait *troublé le silence de la Nuit*, que la Nuit soit *insensible;* et que ce n'est pas à la Nuit qu'elle doit *confier* ou ne pas *confier des pleurs*.

Mes vives douleurs, le *transport qui le guide*, *un si juste courroux*, ne sont pas des fautes; mais c'est accumuler trop près les uns des autres des hémistiches mille fois rebattus.

Pour punir les forfaits d'une race funeste,
J'ai compté trop long-temps sur le retour d'Oreste.
C'est former des projets et des vœux superflus :
Mon frère malheureux sans doute ne vit plus.

C'est parler bien froidement de l'objet le plus intéressant pour elle, et prendre bien vite son parti sur la plus chère de ses espérances. Nous verrons dans Voltaire que la seule idée de la mort d'Oreste jette sa sœur dans le plus violent désespoir.

Et vous, mânes sanglans du plus grand roi du monde....

Elle a d'abord apostrophé *la Nuit*, puis *les dieux*, actuellement les *mânes* : ces apostrophes redoublées sentent plus le rhéteur que le poëte dramatique.

Triste et cruel objet de ma douleur profonde.

Ces épithètes, *triste* et *cruel*, qui disent la même chose, *ma douleur profonde*, après *mes vives douleurs*, forment un amas de chevilles.

Mon père, s'il est vrai que sur les sombres bords
Les malheurs des vivans puissent toucher les morts,
Ah! combien doit frémir ton ombre infortunée
Des maux où ta famille est encor destinée!

Imitation faible de ce beau vers de Phèdre :

Ah! combien frémira son ombre épouvantée.
(Act. IV, sc. 6.)

C'était peu que les tiens, altérés de ton sang,
Eussent osé porter le couteau dans ton flanc;

Qu'à la face des dieux le meurtre de mon père
Fût, pour comble d'horreur, le crime de ma mère :
C'est peu qu'en d'autres mains la perfide ait remis
Le sceptre qu'après toi devait porter ton fils,
Et que dans *mes malheurs*, Égisthe qui me brave,
Sans respect, sans pitié, traite Électre en esclave ;
Pour m'accabler encor, son fils audacieux,
Itys, jusqu'à ta fille ose lever les yeux.

Cette longue période commençant par les mots *c'était peu*, qui annoncent une progression d'idées, les dément à la fin. On se sert de cette tournure quand ce qui précède est moins fort que ce qui suit, comme dans *Athalie* :

C'est peu que le front ceint d'une mitre étrangère, etc.

Ici la phrase va en croissant : quitter le dieu d'Israël pour Baal est une impiété ; c'en est une plus grande de vouloir anéantir le temple et le culte du dieu qu'on a quitté. Mais l'hymen d'Itys est certainement beaucoup moins horrible pour Électre que le meurtre de son père assassiné par sa mère. Pour employer avec choix les constructions d'une langue, il faut en connaître l'esprit : il ne faut pas dire non plus qu'Égisthe, qui *traite Électre en esclave*, est *sans respect* ; c'est joindre le plus et le moins, et affaiblir l'un par l'autre.

Des dieux et des mortels Électre abandonnée
Doit, ce jour, *à son sort s'unir par l'hyménée.*

S'unir par l'hyménée est en lui-même prosaïque ;

de plus, cette expression, qui conviendrait à un récit indifférent, est ici faible et froide dans la bouche d'Électre, qui ne doit parler qu'avec horreur d'un semblable hymen. Sans l'accord soutenu de la pensée et de l'expression, il n'y a point de style.

Si ta mort, m'inspirant un courage nouveau,
N'en éteint par mes mains le coupable flambeau.

Que de fautes en deux vers! D'abord, *en* devait, par les règles de la construction, se rapporter au dernier substantif, qui est *courage*, et alors ce serait *le flambeau du courage*; mais le sens indique que c'est *le flambeau de l'hymen*. Ainsi elle dit à Agamemnon: *Je vais m'unir à Itys par l'hyménée, si ta mort n'en éteint le flambeau*. Si cette phrase pouvait avoir un sens raisonnable, ce serait dans le cas où Électre parlerait de quelqu'un qu'elle voudrait faire périr pour ne pas épouser Itys; encore ne pourrait-on dire en français, dans aucun cas, si ta mort *n'éteint le flambeau* : mais il s'agit ici d'une mort qui a précédé de seize ans cet hymen. On se doute bien qu'elle veut dire: « Si le souvenir de ta mort ne m'inspire assez de courage pour éteindre de mes mains le flambeau d'un si coupable hymen. » Mais combien ce qu'elle dit est loin de ce qu'elle veut dire!

Mais qui peut retenir le courroux qui m'anime?

Clytemnestre osa bien s'armer pour un grand crime.
Imitons sa fureur par de plus nobles coups;
Allons à ces autels où m'attend son époux
Immoler avec lui l'amant qui nous outrage:
C'est là le moindre effort digne de mon courage.

A quoi pense-t-elle donc? Quoi! *le moindre effort digne de son courage*, c'est d'immoler Itys qu'elle aime! Et que pourrait-elle faire de plus? Tous ces contre-sens dans l'expression sont d'un écrivain qui se sert au hasard des tournures connues, lors même qu'elles sont le plus contraires à sa pensée. Le débit rapide des acteurs les dérobe au plus grand nombre de ceux qui les écoutent; mais ils révoltent ceux qui lisent avec quelque connaissance et quelque réflexion.

Il est temps de chercher une autre langue dans Voltaire, et l'examen d'*Oreste* va nous mettre à portée d'asseoir des résultats en achevant le parallèle.

ORESTE.

Voltaire ne pouvait faire plus d'honneur à Sophocle qu'en l'imitant, ni s'en faire plus à lui-même qu'en le surpassant. L'auteur d'*Oreste* a mis en œuvre toutes les beautés que Crébillon avait méconnues au point d'imaginer qu'on ne pouvait pas en faire une tragédie française. J'en ai déjà parlé en rendant compte de la pièce grecque; il me reste à développer l'heureux usage

qu'en a fait le poëte français, et ce qu'il a su y ajouter.

Le choix du lieu de la scène et des circonstances qui marquent le jour de l'action, nous place déjà dans le sujet, et l'exposition le montre tout entier. Le théâtre présente d'un côté le tombeau d'Agamemnon, près du rivage de la mer, et le palais où il a été massacré; de l'autre, un temple où habite Pammène, vieillard attaché à la famille des Atrides et au culte des autels : on voit dans le lointain la ville d'Argos. Ce jour même, Égisthe doit venir dans ces lieux avec Clytemnestre, y célébrer, selon sa coutume, les jeux annuels destinés à rappeler le meurtre d'Agamemnon et les noces de sa veuve avec son assassin. C'est la fête du crime; c'est une insulte sacrilége qu'Égisthe vient faire tous les ans à sa victime, aux dieux et aux mânes; et c'est aussi au milieu de ces solennités impies que le spectateur pressent, dès la première scène, la punition qui est réservée aux forfaits. Il se présente ici une distinction à faire entre les sujets de la fable et ceux de l'histoire, sur ce que les uns et les autres peuvent admettre dans ces sortes de suppositions. Voltaire a pu tirer un de ses moyens de cette fête abominable, sur une simple indication donnée par Sophocle en quelques vers. On s'y prête au théâtre, parce qu'il est reçu que la fable fait supporter des traditions extraordinaires, comme la coupe d'Atrée,

les noces meurtrières des Danaïdes, et autres fictions semblables, qu'un sujet historique ne comporterait pas plus que la fête d'Égisthe ; car nous ne trouvons, dans aucune histoire, qu'aucun tyran ait imaginé de célébrer l'anniversaire d'un crime et de fêter l'assassinat ; et, s'il était possible qu'on en vît un exemple, ce serait une exception monstrueuse, trop révoltante pour qu'on fût autorisé à en faire usage au théâtre dans un sujet d'histoire, qui exige la vraisemblance morale bien plus rigoureusement que les sujets fabuleux. C'est particulièrement aux sujets historiques qu'il faut appliquer ce vers de Boileau :

Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Dans *Oreste*, c'est précisément cette fête, digne d'Égisthe et de Clytemnestre, qui marque les premiers vers du rôle d'Électre par un accent d'indignation, qui doit être celui de son rôle. Elle s'écrie, en entrant sur la scène où est sa sœur Iphise :

Il est venu, ce jour où l'on apprête
Les *détestables* jeux de leur *coupable* fête.
Électre leur esclave, Électre votre sœur,
Vous annonce en leur nom leur horrible bonheur.

Le vieux Pammène dit à toutes les deux :

Avez-vous donc des dieux oublié les promesses ?
Avez-vous oublié que leurs mains vengeresses

Doivent conduire Oreste en cet affreux séjour
Où sa sœur avec moi lui conserva le jour;
Qu'il doit punir Égisthe au lieu même où vous êtes,
Sur ce même tombeau, dans ces mêmes retraites,
Dans ces jours de triomphe, où son lâche assassin
Insulte encore au roi dont il perça le sein?
La parole des dieux n'est point vaine et trompeuse:
Leurs desseins sont couverts d'une nuit ténébreuse.
La peine suit le crime; elle arrive à pas lents.

ÉLECTRE.

Dieux qui la préparez, que vous tardez long-temps!

On aurait tort d'objecter que ce détail prophétique annonce trop le dénoûment: non; le poëte y a laissé toute l'incertitude nécessaire. La punition est prédite, mais le temps n'en est pas marqué; c'est Oreste qui en doit être le ministre, et Pammène dit aux deux sœurs qui se plaignent que leur frère les oublie:

Comptez le temps; voyez qu'il touche *à peine* l'âge
Où la force commence à se joindre au courage.

Il est donc très-possible que les oracles ne soient accomplis que dans quelques années, et il n'en résulte que ce qu'il faut d'espérance pour consoler les douleurs d'Iphise et soutenir la fermeté d'Électre. La différence du caractère des deux sœurs est marquée dans l'exposition par la différence du traitement qu'elles éprouvent. On permet à Iphise, que l'on ne craint pas, de demeurer libre et tranquille dans le palais où son père a

été tué ; mais Électre, qu'on redoute, est traitée en esclave, et toujours à la suite du tyran, qui veut la surveiller de plus près. Ce jour-là même, Iphise et Pammène vont la revoir : Égisthe la mène avec lui, de peur qu'en son absence elle ne cherche à soulever Argos; et s'il ne prend pas contre elle un parti plus violent, nous saurons bientôt qu'elle n'en est redevable qu'à Clytemnestre, qui conserve encore des sentimens de mère pour ses enfans. Cette idée très-heureuse, de rassembler ainsi la famille et les meurtriers d'Agamemnon dans des lieux et dans des circonstances qui rendent l'une plus intéressante et les autres plus odieux, est de l'invention de Voltaire. C'est profiter habilement de quelques vers de Sophocle, où Électre rappelle ces fêtes abominables qu'Égisthe et Clytemnestre appelaient par dérision *les festins d'Agamemnon*, parce que ce malheureux prince avait été assassiné dans un festin. Il a bien fait voir dans cette pièce ce que l'on gagne à étudier les anciens, et Crébillon a fait voir dans la sienne ce que l'on perd à les mépriser.

Vous vous rappelez ce qu'il fait dire à Électre, des *pleurs* qu'elle ne veut plus *confier à la Nuit*. Elle dit aussi dans Voltaire qu'elle ne veut plus en répandre; mais il faut entendre de quelle manière. Elle arrive chargée de chaînes, et sa sœur voit du moins quelque consolation à s'affliger avec elle.

Et vos pleurs et les miens ensemble confondus....

ÉLECTRE.

Des pleurs! Ah! ma faiblesse en a trop répandus.
Des pleurs! Ombre sacrée, ombre chère et sanglante,
Est-ce là le tribut qu'il faut qu'on te présente?
C'est du sang que je dois, c'est du sang que tu veux;
C'est parmi les apprêts de ces indignes jeux,
Dans ce cruel triomphe où mon tyran m'entraîne,
Que, ranimant ma force et soulevant ma chaîne,
Mon bras, mon faible bras osera l'égorger
Au tombeau que sa rage ose encore outrager.

Comparez ce langage d'une âme vivement ulcérée aux apostrophes apprêtées de l'autre Électre, et jugez si c'est être trop sévère de voir d'un côté un déclamateur, et de l'autre un poëte.

Rapprochons-les encore dans un autre endroit dont l'idée est la même. On a dit, et avec raison, qu'on ne pouvait jamais mieux apprécier deux écrivains que quand ils ont les mêmes choses à exprimer.

CRÉBILLON.

Mais qui peut retenir le courroux qui m'anime?
Clytemnestre osa bien s'armer contre un grand crime.
Imitons sa fureur par *de plus nobles coups*;
Allons à ces autels où m'attend son époux
Immoler avec lui l'amant qui nous outrage:
C'est là le moindre effort digne de mon courage.

VOLTAIRE.

Quoi, j'ai vu Clytemnestre, avec lui conjurée,
Lever sur son époux sa main trop assurée!

Et nous, sur le tyran nous suspendons des coups
Que ma mère, à mes yeux, porta sur son époux!
O douleur! ô vengeance! ô vertu qui m'animes!
Pouvez-vous en ces lieux moins que n'ont pu les crimes?

Ce n'est pas ma faute s'il y a évidemment un intervalle immense entre ces deux manières. Ce que je puis faire, c'est de n'omettre aucun des endroits où Crébillon peut entrer en concurrence avec moins de désavantage. Tel est celui-ci, où il s'agissait de tracer le tableau du meurtre d'Agamemnon et des infortunes de sa famille. Voyons-le d'abord dans le rôle de Palamède, au quatrième acte d'*Électre :*

Je vous rassemble enfin, famille infortunée,
A des malheurs si grands trop long-temps condamnée.
Qu'il m'est doux de vous voir où régnait autrefois
Ce père vertueux, ce chef de tant de rois,
Que fit périr le sort trop jaloux de sa gloire!
O jour que tout ici rappelle à ma mémoire,
Jour cruel qu'ont suivi tant de jours malheureux,
Lieux terribles, témoins d'un parricide affreux,
Retracez-nous sans cesse un spectacle *si triste!*
Oreste, c'est ici que le barbare Égisthe,
Ce monstre détesté, souillé de tant d'horreurs,
Immola votre père à ses noires fureurs.
Là, plus cruelle encor, pleine des Euménides,
Son épouse sur lui porta ses mains perfides.
C'est ici que, sans force et baigné dans son sang,
Il fut long-temps traîné le couteau dans le flanc.
Mais c'est là que, du sort lassant la barbarie,
Il finit dans mes bras ses malheurs et sa vie;
C'est là que je reçus, impitoyables dieux!
Et ses derniers soupirs et ses derniers adieux.

« A mon triste destin puisqu'il faut que je cède,
» Adieu, prends soin de toi : fuis, mon cher Palamède.
» Cesse de m'immoler d'odieux ennemis ;
» Je suis assez vengé, si tu sauves mon fils.
» Va, de ces inhumains sauve mon cher Oreste :
» C'est à lui de venger une mort *si funeste.* »

Il y a ici, comme dans presque tous les vers de Crébillon, trop d'épithètes ou faibles ou déplacées, ou répétées ou accumulées, qui forment ce qu'on appelle des chevilles. Un *spectacle si triste* est beaucoup trop faible après le *parricide affreux*. Il ne fallait pas non plus appeler Agamemnon un *père vertueux* : c'est un titre qu'on ne lui a jamais donné, et qui ne convenait point à celui qui amena Cassandre dans le palais et dans le lit de Clytemnestre. Mais, malgré ces taches, ce tableau a de la couleur et de l'effet. Ces circonstances locales, *c'est ici*, *c'est là*, ont du mouvement et de la vivacité ; et il faut bien que Voltaire lui-même en ait jugé ainsi, puisqu'il a imité cette tournure dans le discours de Lusignan à Zaïre. L'expression, *pleine des Euménidès*, et ce vers pittoresque,

Il fut long-temps traîné le couteau dans le flanc,

sont des traits de force. Voyons maintenant Voltaire : c'est Électre qui parle, et il a mis dans l'exposition ce que Crébillon a renvoyé au quatrième acte, différence qui tient à celle de leur plan.

Électre dit à sa sœur :

Vos yeux ne virent point ce parricide impie,
Ces vêtemens de mort, ces apprêts, ce festin,
Ce festin détestable, où, le fer à la main,
Clytemnestre.... ma mère,... Ah! cette horrible image
Est présente à mes yeux, présente à mon courage.
C'est là, c'est en ces lieux où vous n'osez pleurer,
Où vos ressentimens n'osent se déclarer,
Que j'ai vu votre père, attiré dans le piége,
Se débattre et tomber sous leur main sacrilége.
Pammène, aux derniers cris, aux sanglots de ton roi,
Je crois te voir encore accourir avec moi.
J'arrive : quel objet! Une femme en furie
Recherchait dans son flanc les restes de sa vie.
Tu vis mon cher Oreste enlevé dans mes bras,
Entouré de dangers qu'il ne connaissait pas :
Près du corps tout sanglant de son malheureux père,
A son secours encore il appelait sa mère.
Clytemnestre, appuyant mes soins officieux,
Sur ma tendre pitié daigna fermer les yeux,
Et, s'arrêtant du moins au milieu de son crime,
Nous laissa loin d'Égisthe emporter la victime.
Oreste, dans ton sang consommant sa fureur,
Égisthe a-t-il détruit l'objet de sa terreur?
Es-tu vivant encore? As-tu suivi ton père?
Je pleure Agamemnon, je tremble pour un frère.
Mes mains portent des fers, et mes yeux *pleins de pleurs*
N'ont vu que des forfaits et des persécuteurs.

Il y a encore ici des différences relatives : Électre parle beaucoup plus d'Oreste que Palamède, parce qu'elle en est occupée dans toute la pièce; elle répand beaucoup plus d'intérêt sur la manière dont elle l'a sauvé, et en même temps plus de vraisemblance.

On n'entend pas trop ce que signifie, dans Crébillon, ce vers que dit Agamemnon à Palamède :

Cesse de m'immoler d'odieux ennemis.

Ce carnage que faisait Palamède fait entendre qu'il y a eu un combat : mais alors il fallait dire comment le gouverneur d'Oreste a pu se sauver avec son élève ; et il ne le dit pas. Dans Voltaire, comme dans Sophocle, et suivant toutes les traditions de la fable, Agamemnon est tué en trahison et sans pouvoir se défendre. Voltaire ajoute qu'Électre n'a sauvé son frère que par le secours de Clytemnestre, qui a bien voulu fermer les yeux sur ce que l'on faisait en faveur de son fils ; et cette supposition est d'autant plus adroite, qu'elle prépare de loin le caractère qu'il a donné à Clytemnestre, et qui est une des plus belles parties de son ouvrage. Quant à l'effet total du morceau, il me semble qu'il y a plus d'art et d'élégance dans Voltaire, mais qu'il y a plusieurs traits dans Crébillon dont il n'a pas égalé la force. Le récit d'Électre est plus touchant, celui de Palamède plus énergique.

Clytemnestre paraît ; elle fait retirer Pammène, et ordonne à ses deux filles de demeurer. Nous allons voir en elle un caractère tout différent de celui que lui ont donné les autres poëtes qui ont traité ce sujet. Ils l'ont tous faite plus ou moins atroce, et en conséquence Électre et Oreste ne la

ménagent pas. Il n'y a rien à dire aux Grecs, et j'en ai expliqué ailleurs les raisons, fondées sur la religion et les mœurs. Mais Voltaire était trop habile pour ne pas s'apercevoir où devait s'arrêter l'imitation des anciens; et sachant de plus qu'on ne pouvait enrichir la simplicité de l'action que par l'intérêt des sentimens, il a vu que, s'il pouvait en répandre sur Clytemnestre elle-même, il augmenterait infiniment celui des rôles d'Électre et d'Oreste: que, si la nature parlait encore dans le cœur de la mère, le pathétique allait se placer de lui-même entre elle et ses enfans; et, accoutumé à manier si puissamment ce grand ressort, il s'est bien gardé de s'en priver dans un sujet qui en avait tant de besoin. En conséquence, il nous a montré dans Clytemnestre ce qui est effectivement dans la nature, une femme qui, toute criminelle qu'elle est, n'a étouffé ni les remords ni les sentimens maternels; et l'on sait qu'heureusement il est très-rare de les dépouiller tout-à-fait. Ce changement essentiel dans le rôle de Clytemnestre en appelait un autre, qui n'est pas moins heureux, dans le rôle d'Électre. Celle de Sophocle confond dans sa haine et dans sa vengeance Clytemnestre avec Égisthe, et ne ménage pas plus sa mère que son tyran. Celle de Voltaire, touchée, comme elle doit l'être, de ce qu'elle voit dans Clytemnestre de repentir et d'affection maternelle, la sépare, comme il est juste,

d'un monstre à qui elle ne doit que de l'horreur. Le rôle d'Oreste est composé dans le même esprit; et nous allons voir, dans le cours de la pièce, combien de mouvemens aussi variés que dramatiques naissent de ce plan, qui prouve une connaissance profonde du théâtre et du cœur humain.

J'ai voulu, sur mon sort et sur vos intérêts,
Vous dévoiler enfin mes sentimens secrets.
Je rends grâce au destin, dont la rigueur utile
De mon second époux rendit l'hymen stérile,
Et qui n'a pas formé dans ce funeste flanc
Un sang que j'aurais vu l'ennemi de mon sang.
Peut-être que je touche aux bornes de ma vie,
Et les chagrins secrets dont je fus poursuivie,
Dont toujours à vos yeux j'ai dérobé le cours,
Pourront précipiter le terme de mes jours.
Mes filles devant moi ne sont point étrangères;
Même en dépit d'Égisthe, elles m'ont été chères.
Je n'ai point étouffé mes premiers sentimens;
Et, malgré la fureur de ses emportemens,
Électre, dont l'enfance a consolé sa mère
Du sort d'Iphigénie et des rigueurs d'un père,
Électre qui m'outrage, et qui brave mes lois,
Dans le fond de mon cœur n'a point perdu ses droits.

Il y a beaucoup d'art, ce me semble, à rappeler ainsi le cruel sacrifice d'Iphigénie. Elle nous fait souvenir en passant, et comme sans dessein, qu'Agamemnon lui avait ravi sa fille; mais elle ne songe pas à s'en faire une excuse : cette excuse insuffisante lui nuirait plus qu'elle ne lui ser-

virait, Crébillon, qui, en cet endroit, a suivi Sophocle, lui fait dire :

Le cruel qu'il était, bourreau de sa famille,
Osa bien à mes yeux faire égorger ma fille.

Elle se répand en reproches et en invectives contre la mémoire de son époux; elle ne pardonne pas à Électre de le pleurer. Qu'arrive-t-il? C'est que, quand Électre lui fait cette réponse accablante,

Tout cruel qu'il était, il était votre époux.
S'il fallait l'en punir, madame, était-ce à vous?

Clytemnestre ne peut que rester confondue et humiliée, aux yeux de sa fille, comme aux nôtres. Dans Voltaire, nous lui savons gré de sa retenue, qui prouve encore son repentir; elle devient plus excusable, parce qu'elle ne s'excuse pas. Ces nuances délicates sont au nombre des finesses de l'art.

ÉLECTRE.

Qui? vous, madame, ô ciel! vous m'aimeriez encore?
Quoi! vous n'oubliez point ce sang qu'on déshonore?
Ah! si vous conservez des sentimens si chers,
Observez cette tombe, et regardez mes fers.

CLYTEMNESTRE.

Vous me faites frémir. Votre esprit inflexible
Se plaît à m'accabler d'un souvenir horrible:
Vous portez le poignard dans ce cœur agité;
Vous frappez une mère, et je l'ai mérité.

Toujours le même art dans le dialogue. Nous la voyons s'abaisser sous le reproche, au lieu de le repousser; nous la voyons punie par sa conscience, qui est d'accord avec sa fille : c'est le seul moyen qu'elle eût de se faire plaindre malgré l'horreur de son crime, et le poëte l'a saisi. Il faut qu'il y ait en nous quelque chose qui nous avertisse que le poids d'une conscience coupable est un châtiment bien terrible, puisque, du moment où nous voyons les plus grands criminels plier sous ce fardeau, cette justice universelle qui nous fait désirer leur punition fait place à la pitié, et nous n'avons plus la force de leur souhaiter d'autre supplice que celui qu'ils éprouvent. On le voit à la réponse d'Électre, qui doit être ici encore plus compatissante que nous, puisque enfin c'est sa mère :

Eh bien! vous désarmez une fille éperdue.
La nature en mon cœur est toujours entendue :
Ma mère, s'il le faut, je condamne à vos pieds
Ces reproches sanglans trop long-temps essuyés.
Aux fers de mon tyran par vous-même livrée,
D'Égisthe dans mon cœur je vous ai séparée :
Ce sang que je vous dois ne saurait se trahir;
J'ai pleuré sur ma mère, et n'ai pu vous haïr.
(*Elle se jette à ses pieds.*)
Ah! si le ciel enfin vous parle et vous éclaire,
S'il vous donne en secret un remords salutaire,
Ne le repoussez pas; laissez-vous pénétrer
A la secrète voix qui vous daigne inspirer.
Détachez vos destins des destins d'un perfide,
Livrez-vous tout entière à ce dieu qui vous guide :

Appelez votre fils, qu'il revienne en ces lieux
Reprendre de vos mains le rang de ses aïeux;
Qu'il punisse un tyran, qu'il règne, qu'il vous aime;
Qu'il venge Agamemnon, ses filles, et vous-même.
Faites venir Oreste.

Électre, au milieu de son attendrissement, revient toujours aux objets chéris qui l'occupent, à son frère et à sa vengeance.

CLYTEMNESTRE.

Électre, levez-vous.
Ne parlez point d'Oreste, et craignez mon époux,
J'ai plaint les fers honteux dont vous êtes chargée;
Mais d'un maître absolu la puissance outragée
Ne pouvait épargner qui ne l'épargne pas,
Et vous l'avez forcé d'appesantir son bras.
Moi-même, qui me vois sa première sujette,
Moi qu'offensa toujours votre plainte indiscrète,
Qui tant de fois pour vous ai voulu le fléchir,
Je l'irritais encore, au lieu de l'adoucir.
N'imputez qu'à vous seule un affront qui m'outrage;
Pliez à votre état ce superbe courage;
Apprenez d'une sœur comme il faut s'affliger,
Comme on cède au destin, quand on veut le changer.
Je voudrais dans le sein de ma famille entière
Finir un jour en paix ma fatale carrière;
Mais si vous vous hâtez, si vos soins imprudens
Appellent en ces lieux Oreste avant le temps,
Si d'Égisthe jamais il affronte la vue,
Vous hasardez sa vie et vous êtes perdue;
Et, malgré la pitié dont mes sens sont atteints,
Je dois à mon époux plus qu'au fils que je crains.

J'ose dire que toutes les bienséances sont gardées dans ce que dit Clytemnestre. Telles sont en

effet les suites nécessaires de son crime, que son complice, devenu son époux, lui impose des devoirs à remplir. Mais ces devoirs n'en sont pas aux yeux d'Électre : elle reprend toute l'impétuosité de son caractère dès qu'elle n'obtient rien pour Oreste. Son indignation ne peut se contenir au nom d'Égisthe, et surtout à l'idée de le voir préféré à un fils dans le cœur de Clytemnestre.

Lui, votre époux? ô ciel! lui, ce monstre! Ah! ma mère,
Est-ce ainsi qu'en effet vous plaignez ma misère?
A quoi vous sert, hélas! ce remords passager?
Ce sentiment si tendre était-il étranger?
Vous menacez Électre, et votre fils lui-même!
Ma sœur! et c'est ainsi qu'une mère nous aime!
Vous menacez Oreste!... Hélas! loin d'espérer
Qu'un frère malheureux nous vienne délivrer,
J'ignore si le ciel a conservé sa vie;
J'ignore si ce maître, abominable, impie,
Votre époux, puisque ainsi vous l'osez appeler,
Ne s'est pas en secret hâté de l'immoler.

La douceur d'Iphise vient tempérer à propos la violence du discours d'Électre.

IPHISE.

Madame, croyez-nous; je jure, j'en atteste
Les dieux dont nous sortons, et la mère d'Oreste,
Que, loin de l'appeler dans ce séjour de mort,
Nos yeux, nos tristes yeux sont fermés sur son sort.
Ma mère, ayez pitié de vos filles tremblantes,
De ce fils malheureux, de ses sœurs gémissantes.
N'affligez plus Électre : on peut à ses douleurs
Pardonner le reproche et permettre les pleurs.

ÉLECTRE.

Loin de leur pardonner, on nous défend la plainte :
Quand je parle d'Oreste, on redouble ma crainte.
Je connais trop Égisthe et sa férocité ;
Et mon frère est perdu, puisqu'il est redouté.

CLYTEMNESTRE.

Votre frère est vivant; reprenez l'espérance :
Mais s'il est en danger, c est par votre imprudence.
Modérez vos fureurs, et sachez aujourd'hui,
Plus humble en vos chagrins, respecter mon ennui,
Vous pensez que je viens, heureuse et triomphante,
Conduire dans la joie une pompe éclatante.
Électre, cette fête est un jour de douleur :
Vous pleurez dans les fers, et moi dans ma grandeur.
Je sais quels vœux forma votre haine insensée :
N'implorez plus les dieux, ils vous ont exaucée.
Laissez-moi respirer.

Elle reste seule, livrée à ses combats intérieurs, à ses tristes pressentimens.

Qu'Égisthe est aveuglé, puisqu'il se croit heureux!
Tranquille il me conduit à ses funèbres jeux;
Il triomphe, et je sens succomber mon courage.
Pour la première fois je redoute un présage :
Je crains Argos, Électre et ses lugubres cris,
La Grèce, mes sujets, mon fils, mon propre fils.
Ah! quelle destinée et quel affreux supplice,
De former de son sang ce qu'il faut qu'on haïsse,
De n'oser prononcer, sans des troubles cruels,
Les noms les plus sacrés, les plus chers aux mortels!
Je chassai de mon cœur la nature outragée :
Je tremble au nom d'un fils, la nature est vengée.

Elle reproche à Égisthe, qui survient, de l'avoir

conduite en des lieux qui la remplissent d'épouvante. Il lui apprend, pour la rassurer, que bientôt ils n'auront plus rien à craindre d'Oreste; qu'il s'est caché dans les forêts d'Épidaure, mais que le roi de ce pays s'est engagé à les servir. Égisthe a fait partir pour Épidaure son fils Plistène, pour hâter l'effet de cette promesse, et assurer la perte d'Oreste. Clytemnestre frémit : sa sûreté lui paraît trop achetée à ce prix.

Souffrez du moins que j'implore une fois
Ce ciel dont si long-temps j'ai méprisé les lois.

ÉGISTHE.

Voulez-vous qu'à mes vœux il mette des obstacles?
Qu'attendez-vous ici du ciel et des oracles?
Au jour de notre hymen furent-ils écoutés?

CLYTEMNESTRE.

Vous rappelez des temps dont ils sont irrités.
De mon cœur étonné vous voyez le tumulte :
L'amour brava les dieux, la crainte les consulte.
N'insultez point, seigneur, à mes sens affaiblis :
Le temps, qui change tout, a changé mes esprits;
Et peut-être des dieux la main appesantie
Se plaît à subjuguer ma fierté démentie.
Je ne sens plus en moi ce courage emporté
Qu'en ce palais sanglant j'avais trop écouté.
Ce n'est pas que pour vous mon amitié s'altère;
Il n'est point d'intérêt que mon cœur vous préfère.
Mais une fille esclave, un fils abandonné,
Un fils, mon ennemi, peut-être assassiné,
Et qui, s'il est vivant, me condamne et m'abhorre :
L'idée en est horrible, et je suis mère encore!

Nous avons remarqué, entre Assur et Sémiramis, ce même contraste de l'impiété et du remords, et il produit ici le même effet.

Il est juste de rapporter le seul morceau du premier acte de l'*Électre* que l'on puisse opposer à cette foule de beautés, à cet intéressant mélange de tous les sentimens de la nature entre Clytemnestre et ses deux filles, qui ont déjà ému tous les cœurs dans le premier acte de l'*Oreste*. Le morceau de Crébillon est d'autant plus remarquable, que c'est peut-être le seul où il se soit approché de cette sensibilité touchante qui caractérise le style de Racine. Clytemnestre dit durement à sa fille :

Égisthe est las de voir son esclave *en ces lieux*
Exciter par ses cris les hommes et les dieux.

ÉLECTRE.

Contre un tyran si fier, juste ciel, quelles armes!
Qui brave les remords peut-il craindre mes larmes?
Ah! madame, est-ce à vous d'irriter mes ennuis?
Moi, son esclave! hélas! d'où vient que je le suis?
Moi, l'esclave d'Égisthe! ah! fille infortunée!
Qui m'a *fait* [1] son esclave, et de qui suis-je née?
Était-ce donc à vous de me le reprocher?
Ma mère, si ce nom peut encor vous toucher,
S'il est vrai qu'en ces lieux ma honte soit jurée,
Ayez pitié des maux où vous m'avez livrée.
Précipitez *mes pas* dans la nuit du tombeau;

[1] La grammaire exigeait ici le participe déclinable, *qui m'a faite*.

Mais ne m'unissez pas au fils de mon bourreau,
Au fils de l'inhumain qui me priva d'un père,
Qui le poursuit sur moi, sur mon malheureux frère.
Et de ma main encore il ose disposer!
Cet hymen, sans horreur, se peut-il proposer?
Vous m'aimâtes : pourquoi ne vous suis-je plus chère?
Ah! je ne vous hais point, et, malgré ma misère,
Malgré les pleurs amers dont j'arrose ces lieux,
Ce n'est que du tyran dont je me plains aux dieux.
Pour me faire oublier qu'on m'a ravi mon père,
Faites-moi souvenir que vous êtes ma mère.

Si Électre avait toujours parlé ce langage dans Crébillon, Voltaire se serait bien gardé de faire un *Oreste*.

On ne peut qu'applaudir à la manière dont il amène Oreste et son ami Pylade, qui ouvrent ensemble le second acte. Le naufrage les a jetés sur ces côtes, précisément le même jour qu'Égisthe et Clytemnestre y viennent pour solenniser leur fête odieuse. Il apporte la vengeance des dieux au milieu des triomphes du crime : mais eux-mêmes semblent d'abord s'opposer à l'exécution de leurs décrets; la tempête a détruit tout ce qu'on avait fait pour les remplir.

ORESTE.

Tout ce qu'a préparé ton amitié hardie,
Trésors, armes, soldats, a péri dans les mers.
. . . .
Je n'ai contre un tyran sur le trône affermi,
Dans ces lieux inconnus, qu'Oreste et mon ami.

L'auteur, qui voulait se conformer, autant qu'il

était possible, au goût des anciens, dans un sujet qu'ils lui avaient fourni, a mis dans la bouche de Pylade et de Pammène la morale religieuse qui est le fond le plus ordinaire des chœurs grecs. Pylade répond ici :

C'est assez, et du ciel je reconnais l'ouvrage.
Il nous a tout ravi par ce cruel naufrage;
Il veut seul accomplir ses augustes desseins :
Pour ce grand sacrifice il ne veut que nos mains.
Tantôt de trente rois il arme la vengeance;
Tantôt, trompant la terre et frappant en silence,
Il veut, en signalant son pouvoir oublié,
N'armer que la nature et la seule amitié.

Ils n'ont sauvé du naufrage que l'urne qui contient les cendres de Plistène, qu'Oreste a tué dans les bois d'Épidaure. Ils ont caché cette urne entre les rochers, et ils comptent s'en servir pour tromper Égisthe, en lui donnant les cendres de son fils pour celles d'Oreste. Ce jeune prince a d'autres moyens encore pour abuser son ennemi, l'épée et l'anneau d'Agamemnon, qui furent enlevés par les mêmes personnes qui sauvèrent Oreste dans son enfance, et le firent élever en Phocide. Ces armes qui passaient d'une main dans l'autre, dans une même famille, et qui avaient quelque chose de sacré, sont des moyens familiers aux tragiques grecs, et pris dans les mœurs anciennes. La scène suivante offre la peinture la plus fidèle de ces mêmes mœurs : c'est un des mérites particuliers

de cette tragédie, et ce n'est pas celui qui plaît le moins aux amateurs.

Oreste et Pylade ne savent encore où ils sont, ni quel chemin peut les conduire à la cour d'Égisthe.

Regarde ce palais, ce temple, cette tour,
Ce tombeau, ces cyprès, ce bois sombre et sauvage :
De deuil et *de* grandeur tout offre ici l'image.
Mais un mortel s'avance en ces lieux retirés,
Triste, levant au ciel des yeux désespérés.
Il paraît dans cet âge où l'humaine prudence
Sans doute a des malheurs la longue expérience :
Sur ton malheureux sort il pourra s'attendrir.

ORESTE.

Il gémit : tout mortel est donc né pour souffrir!

Ce vers pourrait ailleurs n'être qu'une réflexion triviale : dans la situation d'Oreste, il a de la vérité. Ce vieillard n'est autre que Pammène, qui vient pleurer sur la tombe de son ancien maître. Pylade s'adresse à lui :

O qui que vous soyez, tournez vers nous la vue :
La terre où je vous parle est *pour nous* inconnue.
Vous voyez deux amis et deux infortunés
A la fureur des flots long-temps abandonnés.
Ce lieu nous doit-il être ou funeste ou propice?

PAMMÈNE.

Je sers ici les dieux, j'implore leur justice;
J'exerce *en* leur présence, *en* ma simplicité,
Les respectables droits de l'hospitalité.
Daignez, sous l'humble toit qu'habite ma vieillesse,

Mépriser des grands rois la superbe richesse;
Venez : les malheureux me sont toujours sacrés.

ORESTE.

Sage et *juste* habitant de ces bords ignorés,
Que des dieux, par nos mains, la puissance immortelle
De votre piété récompense le zèle.

Malgré quelques fautes de diction, c'est bien là l'esprit et le style de l'antiquité : on croit lire l'*Odyssée*, et les deux plus beaux vers sont imités de Virgile. Il s'y joint un autre mérite : chaque question des deux amis et chaque réponse de Pammène, naturellement amenées par les circonstances, vont former une situation.

Quel asile est le vôtre, et quelles sont vos lois?
Quel souverain commande aux lieux où je vous vois?

PAMMÈNE.

Égisthe règne ici; je suis sous sa puissance.

ORESTE.

Égisthe? ciel! ô crime! ô terreur! ô vengeance!

PYLADE, *à Oreste*.

Dans ce péril nouveau, gardez de vous trahir.

ORESTE.

Égisthe? justes dieux! Celui qui fit périr....

PAMMÈNE.

Lui-même.

ORESTE.

Et Clytemnestre, après ce coup funeste....

PAMMÈNE.

Elle règne avec lui : l'univers sait le reste.

ORESTE.

Ce palais, ce tombeau....

PAMMÈNE.

Ce palais redouté
Est par Égisthe même en ce jour habité.
Mes yeux ont vu jadis élever cet ouvrage
Par une main plus digne et pour un autre usage.
Ce tombeau (pardonnez si je pleure à ce nom)
Est celui de mon roi, du grand Agamemnon.

ORESTE.

Ah! c'en est trop: le ciel épuise mon courage.

PYLADE, *à Oreste.*

Dérobe-lui les pleurs qui baignent ton visage.

PAMMÈNE.

Étranger généreux, vous vous attendrissez.
Vous voulez retenir les pleurs que vous versez:
Hélas! qu'en liberté votre cœur se déploie;
Plaignez le fils des dieux et le vainqueur de Troie.
Que des yeux étrangers pleurent au moins son sort,
Tandis que dans ces lieux on insulte à sa mort.

Oreste, de plus en plus ému, demande si Électre est dans Argos; on lui répond : *Elle est ici.* A ces mots, il n'est pas maître de son premier mouvement; il veut courir vers elle. Pylade, qui veille sur lui, le retient; il prie le vieillard de les conduire au temple voisin, où ils doivent rendre grâces aux dieux qui les ont sauvés du naufrage. Oreste, toujours plein des mêmes idées, moins prudent et plus sensible que Pylade, comme cela devait être, reprend aussitôt :

Menez-nous à ce temple, à ce tombeau sacré,

Où repose un héros lâchement massacré.
Je dois à sa grande ombre un secret sacrifice.

PAMMÈNE.

Vous, seigneur? ô destins! ô céleste justice!
Eh quoi! deux étrangers ont un dessein si beau!
Ils viennent de mon maître honorer le tombeau!
Hélas! le citoyen timidement fidèle
N'oserait en ces lieux imiter ce saint zèle.
Dès qu'Égisthe paraît, la piété, seigneur,
Tremble de se montrer, et rentre au fond du cœur.

J'ose attester ici tout ce qu'il y a d'hommes équitables et instruits: la magie des couleurs locales, qui est celle du poëte comme du peintre, ne nous a-t-elle pas transportés au milieu de la Grèce, au milieu des monumens de la famille des Atrides, de leurs infortunes, de leurs tombeaux, de leurs dieux? Ne s'imagine-t-on pas entendre un fragment d'Homère ou de Sophocle? Ne respire-t-on pas, pour ainsi dire, l'air de l'antiquité? Peut-on voir sans émotion toutes ces atteintes successives qui frappent l'âme sensible d'Oreste, les alarmes de son ami, la joie naïve de ce vieux serviteur d'Agamemnon, son attachement à ses maîtres, et ses pieuses douleurs? Et c'est là ce qui a été si long-temps méconnu, ce qu'on a voulu tourner en ridicule! Et quand Voltaire disait, *c'est du Sophocle*, on répondait dérisoirement:

Excusez-nous, monsieur, nous ne sommes pas Grecs.

Plus la justice a été long-temps attendue, plus il

faut qu'elle soit complète. C'est aujourd'hui qu'il faut dire aux rieurs et aux plaisans : Non, certes, vous n'êtes pas *Grecs*. Mais les Français qui ont du goût et de l'esprit sont des Grecs à notre théâtre quand on y joue une tragédie du théâtre d'Athènes; et il n'y a que des *barbares* qui aient pu tolérer sur celui de Paris une *Iphianasse* et un *Itys*, et siffler le grand poëte qui nous rendait le génie de Sophocle, et qui l'embellissait. Cette belle scène n'est point dans Sophocle : mais il s'y serait reconnu, il l'aurait enviée; et il n'appartient qu'aux plus illustres modernes d'imiter les anciens de manière à les rendre jaloux.

A la vue d'Égisthe qui survient avec Clytemnestre, Pammène fait retirer les deux étrangers; mais le tyran, qui les a tous deux aperçus, demande ce qu'ils sont, et surtout celui dont l'air et la démarche l'ont frappé davantage.

PAMMÈNE.

Je connais son malheur et non pas sa naissance.
Je devais des secours à ces deux étrangers,
Jetés par la tempête à travers ces rochers :
S'ils ne me trompent point, la Grèce est leur patrie.

ÉGISTHE.

Répondez d'eux, Pammène : il y va de la vie.

CLYTEMNESTRE.

Eh quoi! deux malheureux, en ces lieux abordés,
D'un œil si soupçonneux seraient-ils regardés?

ÉGISTHE.

On murmure, on m'alarme, et tout me fait ombrage.

CLYTEMNESTRE.

Hélas! depuis quinze ans c'est là notre partage!
Nous craignons les mortels autant que l'on nous craint;
Et c'est un des poisons dont mon cœur est atteint.

ÉGISTHE, *à Pammène.*

Allez, dis-je, et sachez quel lieu les a vus naître,
Pourquoi près du palais ils ont osé paraître,
De quel port ils partaient, et surtout quel dessein
Les guida sur ces mers dont je suis souverain.

Cette scène, par elle-même, semble peu de chose, et pourtant rien n'y est négligé: tout y est adapté avec soin aux moyens et aux caractères. Ces alarmes accusent un tyran, et les ordres qu'il donne à Pammène de prendre d'eux des informations si exactes mettront naturellement ce vieillard à portée de reconnaître le fils de son roi, et de se concerter avec lui pour tromper Égisthe. Cette attention à lier tous les incidens l'un à l'autre, à ne laisser aucun vide dans l'action, contribue, plus qu'on ne le croit communément, à fonder la vraisemblance, donne à tout l'air de la vérité, et c'est une des parties de l'art aujourd'hui la plus généralement oubliée.

Clytemnestre, vos dieux ont gardé le silence,

dit Égisthe en insultant aux frayeurs religieuses de son épouse. Il veut qu'elle s'en remette uni-

quement à lui du soin de leurs destinées communes. Il craint qu'un jour Électre, en concurrence avec son fils Plistène, ne puisse lui disputer avec avantage le sceptre d'Argos. Il charge la reine de lui proposer l'hymen de Plistène; mais il l'avertit que, dans le cas d'un refus, cette princesse altière doit s'attendre à des traitemens plus durs encore que tous ceux qu'elle a éprouvés jusque-là. Comme nous connaissons déjà le caractère d'Électre, et que le poëte n'a pas imaginé de la rendre amoureuse de Plistène, une telle proposition, ordonnée par son tyran, et faite par sa mère, annonce une scène orageuse. Vainement Clytemnestre y met toute l'adresse, toutes les insinuations dont elle est capable; vainement elle lui présente d'abord le passage de l'abaissement à la grandeur, l'héritage de Mycène et d'Argos: dès qu'elle s'est expliquée, dès qu'elle a nommé Plistène, Électre est hors d'elle-même; et c'est ici un des endroits où Voltaire lui a conservé le plus fidèlement la hauteur et l'énergie qu'elle a dans Sophocle, mais en y mêlant toujours un genre de pathétique qu'elle n'a pas et qu'elle ne pouvait avoir dans la pièce grecque.

A quel oubli, grands dieux! ose-t-on m'inviter!
Quel horrible avenir m'ose-t-on présenter!
O sort! ô derniers coups tombés sur ma famille!
Songez-vous au héros dont Électre est la fille?
Madame, osez-vous bien, par un crime nouveau,

Abandonner Électre au fils de son bourreau?
Le sang d'Agamemnon! qui? moi! la sœur d'Oreste,
Électre, au fils d'Égisthe, au neveu de Thieste?
Ah! rendez-moi mes fers, rendez-moi tout l'affront
Dont la main des tyrans a fait rougir mon front.
Rendez-moi les horreurs de cette servitude
Dont j'ai fait une épreuve et si longue et si rude.
L'opprobre est mon partage; il convient à mon sort.
J'ai supporté la honte et vu de près la mort :
Votre Égisthe cent fois m'en avait menacée;
Mais enfin, c'est par vous qu'elle m'est annoncée.
Cette mort à mes sens inspire moins d'effroi
Que les horribles vœux qu'on exige de moi.
Allez, de cet affront je vois trop bien la cause;
Je vois quel nouveaux fers un lâche me propose.
Vous n'avez plus de fils : son assassin cruel
Craint les droits de ses sœurs au trône paternel.
Il veut forcer mes mains à seconder sa rage,
Assurer à Plistène un sanglant héritage,
Joindre un droit légitime aux droits des assassins,
Et m'unir aux forfaits par les nœuds les plus saints.
Ah! si j'ai quelques droits, s'il est vrai qu'il les craigne,
Dans ce sang malheureux que sa main les éteigne;
Qu'il achève à vos yeux de déchirer mon sein,
Et si ce n'est assez, prêtez-lui votre main;
Frappez, joignez Électre à son malheureux frère;
Frappez, dis-je, à vos coups je connaîtrai ma mère.

Crébillon demandait comment on pouvait faire pour se passer d'épisodes dans un sujet aussi simple que celui d'*Électre*: c'est en donnant à la fille d'Agamemnon cette force de sentimens, cette éloquence de l'âme, et en la soutenant pendant cinq actes; c'est en puisant toutes ses ressources dans la nature; et pour peu qu'on se

mette un moment dans la situation d'Électre, ne sent-on pas que c'est là le langage qu'elle doit tenir? A cette violente apostrophe, Clytemnestre, vivement offensée, reprend toute la fierté qui lui est naturelle.

J'ai prié, j'ai puni, j'ai pardonné sans fruit:
Va, j'abandonne Électre au malheur qui la suit.
Va, je suis Clytemnestre, et surtout je suis reine;
Le sang d'Agamemnon n'a de droits qu'à m haine.
C'est trop flatter la tienne, et, de ma faible main,
Caresser le serpent qui déchire mon sein.
Pleure, tonne, gémis; j'y suis indifférente:
Je ne verrai dans toi qu'une esclave imprudente,
Flottant entre la plainte et la témérité,
Sous la puissante main de son maître irrité.
Je t'aimai malgré toi; l'aveu m'en est bien triste.
Je ne suis plus pour toi que la femme d'Égisthe;
Je ne suis plus ta mère, et toi seul as rompu
Ces nœuds infortunés de ce cœur combattu,
Ces nœuds qu'en frémissant réclamait la nature,
Que ma fille déteste, et qu'il faut que j'abjure.

Il est naturel d'opposer la violence à la violence, et c'est ainsi que doit parler une femme, une reine, une mère frappée par sa fille dans l'endroit le plus sensible. Mais ce qu'il y a ici de plus remarquable, c'est qu'à travers ses emportemens on voit toujours en elle le besoin d'être aimée de ses enfans. C'est là ce qui la rend intéressante autant qu'elle peut l'être; c'est là ce qui justifiera sa conduite à nos yeux, lorsque nous la verrons céder aux instances et aux larmes d'Électre pro-

sternée à ses pieds, et consentir à prendre la défense d'Oreste livré au pouvoir d'Égisthe. Ces retours de sensibilité, après les éclats de la colère, sont la fidèle image de la nature et le véritable esprit de la tragédie.

Que le monologue qui suit est loin de ces grands morceaux d'apprêt qui nous ont glacés dans Crébillon! Électre, toujours préoccupée de l'idée douloureuse de la mort de son frère, dont elle croit voir une preuve dans la proposition qu'on lui a faite, se parle ainsi à elle-même :

Hélas! j'en ai trop dit : ce cœur plein d'amertume
Répandait malgré lui le fiel qui le consume.
Je m'emporte, il est vrai; mais ne m'a-t-elle pas
D'Oreste en ses discours annoncé le trépas?
On offre sa dépouille à sa sœur désolée!
De ces lieux tout sanglans la nature exilée,
Et qui ne laisse ici qu'un nom qui fait horreur,
Se renfermait pour lui tout entière en mon cœur.
S'il n'est plus, si ma mère à ce point m'a trahie,
A quoi bon ménager ma plus grande ennemie?
Pourquoi? pour obtenir, de ses tristes faveurs,
De ramper dans la cour de mes persécuteurs?
Pour lever en tremblant, aux dieux qui me trahissent,
Ces languissantes mains que mes chaînes flétrissent?
Pour voir avec des yeux de larmes obscurcis,
Dans le lit de mon père, et sur son trône assis,
Ce monstre, ce tyran, ce ravisseur funeste,
Qui m'ôte encor ma mère et me prive d'Oreste?

Voilà comme on parle au cœur en vers harmonieux.

J'ai cité un assez beau morceau de l'*Électre*,

où elle parle des offrandes qu'elle a vues sur le tombeau d'Agamemnon; mais il est dans un monologue qui ouvre le quatrième acte, et que rien n'amène: elle raconte au spectateur, à qui l'on ne doit jamais raconter. Voltaire a bien fait un autre usage de cette idée de Sophocle. Clytemnestre a laissé sa fille dans les plus tristes pensées; Iphise accourt dans un transport de joie, et voilà un contraste et une situation dont le dialogue achève la beauté.

IPHISE.

Chère Électre, apaisez ces cris de la douleur.

ELECTRE.

Moi!

IPHISE.

Partagez ma joie.

ÉLECTRE.

Au comble du malheur,
Quelle funeste joie à nos cœurs étrangère!

IPHISE.

Espérons.

ÉLECTRE.

Non, pleurez : si j'en crois une mère,
Oreste est mort, Iphise.

IPHISE.

Ah! si j'en crois mes yeux,
Oreste vit encore, Oreste est en ces lieux.

ÉLECTRE.

Grands dieux! Oreste! lui! serait-il bien possible?

Ah! gardez d'abuser une âme trop sensible.
Oreste? dites-vous.

IPHISE.

Oui.

ÉLECTRE.

D'un songe flatteur
Ne me présentez pas la dangereuse erreur.
Oreste! Poursuivez... Je succombe à l'atteinte
Des mouvemens confus d'espérance et de crainte.

IPHISE.

Ma sœur, deux inconnus, qu'à travers mille morts
La main d'un dieu sans doute a jetés sur ces bords,
Recueillis par les soins du fidèle Pammène...
L'un dès deux...

ÉLECTRE.

Je me meurs, et me soutiens à peine...
L'un des deux...

IPHISE.

Je l'ai vu. Quel feu brille en ses yeux!
Il avait l'air, le port, le front des demi-dieux :
Tel qu'on peint le héros qui triompha de Troie,
La même majesté sur son front se déploie.
A mes avides yeux soigneux de s'*arracher*
Chez Pammène en secret il semble se cacher.
Interdite, et le cœur tout plein de son image,
J'ai couru vous chercher sur ce triste rivage,
Sous ces sombres cyprès, dans ce temple éloigné,
Enfin vers ce tombeau de nos larmes baigné.
Je l'ai vu, ce tombeau, couronné de guirlandes,
De l'eau sainte arrosé, couvert encor d'offrandes;
Des cheveux, si mes yeux ne se sont pas trompés,
Tels que ceux du héros dont mes sens sont frappés;
Une épée, et c'est là ma plus ferme espérance,
C'est le signe éclatant du jour de la vengeance.
Et quel autre qu'un fils, qu'un frère, qu'un héros,

Suscité par les dieux pour le salut d'Argos,
Aurait osé braver ce tyran redoutable?
C'est Oreste, sans doute, il en est seul capable;
C'est lui, le ciel l'envoie; il m'en daigne avertir :
C'est l'éclair qui paraît, la foudre va partir.

ÉLECTRE.

Je vous crois, j'attends tout. Mais n'est-ce point un piége
Que tend de mon tyran la fourbe sacrilége?
Allons, de mon bonheur il me faut assurer.
Ces étrangers... Courons; mon cœur va m'éclairer.

IPHISE.

Pammène m'avertit, Pammène nous conjure
De ne point approcher de sa retraite obscure.
Il y va de ses jours.

ÉLECTRE.

Ah! que m'avez-vous dit?
Non : vous êtes trompée, et le ciel nous trahit.
Mon frère, après seize ans, rendu dans sa patrie,
Eût volé dans les bras qui sauvèrent sa vie,
Il eût porté la joie à ce cœur désolé :
Loin de vous fuir, Iphise, il vous aurait parlé.
Ce fer vous rassurait, et j'en suis alarmée,
Une mère cruelle est trop bien informée :
J'ai cru voir et j'ai vu dans ses yeux interdits
Le barbare plaisir d'avoir perdu son fils.
N'importe, je conserve un reste d'espérance.
Ne m'abandonnez pas, ô dieux de la vengeance!
Pammène à mes transports pourra-t-il résister?
Il faut qu'il parle : allons; rien ne peut m'arrêter.

Que toute cette scène est bien dialoguée! Comme ces interruptions continuelles, ces phrases entrecoupées et suspendues, peignent fidèlement le trouble et les secousses d'une âme bouleversée!

Ce ne sont pas là de ces phrases où l'auteur s'arrête sans raison, de ces points inutiles qui viennent au secours du poëte quand il ne sait plus que dire; ce sont les accens de la nature. Il semble que, dans la même situation, on parlerait avec le même désordre; et ce désordre n'ôte rien à l'élégance, et l'élégance n'ôte rien à la vérité. C'est là vraiment la magie dramatique, qu'en cette partie les modernes ont portée beaucoup plus loin que les anciens.

Électre, qui ne peut deviner la défense que les dieux ont faite à Oreste, doit penser en effet ce qu'elle dit ici. Mais quel talent ne fallait-il pas pour tirer tant de beautés d'un moyen qui par lui-même est si peu de chose! Le fond de cette scène est dans Sophocle; elle a fourni à Crébillon quelques vers heureux. Voyez ce que Voltaire en a fait : cette succession de mouvemens si variée, si vraie, si rapide; toutes ces émotions qui deviennent les nôtres, ce mélange d'espoir et de terreur, cette vivacité, cette vérité de dialogue, tout le feu qui anime cette scène. J'ai cité beaucoup; je citerai encore : c'est la seule manière de louer un ouvrage moins connu, moins apprécié que les autres, parce qu'il a été moins souvent représenté; et je cède au plaisir le plus doux, celui de l'admiration, et au premier de tous les devoirs, celui de rendre justice.

Électre finit cependant par se rendre aux re-

montrances de sa sœur, et partage ses espérances; elle termine l'acte par ce vers,

Ah! si vous me trompez, vous m'arrachez la vie;

vers qui nous prépare à la pitié qu'elle nous inspirera quand elle se croira sûre de la mort de ce même frère dont on lui fait espérer le retour et la présence.

Au troisième acte, Oreste raconte à Pylade qu'il a vu dans le tombeau d'Agamemnon deux femmes qui se sont présentées à lui sous un aspect bien différent.

J'étais dans ce tombeau lorsque ton œil fidèle
Veillait sur ces dépôts confiés à ton zèle.
J'appelais en secret ces mânes indignés;
Je leur offrais mes dons, de mes larmes baignés.
Une femme, vers moi courant désespérée,
Avec des cris affreux dans la tombe est entrée,
Comme si, dans ces lieux qu'habite la terreur,
Elle eût fui sous les coups de quelque dieu vengeur.
Elle a jeté sur moi *sa vue épouvantée;*
Elle a voulu parler, sa voix s'est arrêtée.
J'ai vu soudain, j'ai vu les filles de l'*enfer*
Sortir entre elle et moi de l'abîme *entr'ouvert.*
Leurs serpens, leurs flambeaux, leur voix sombre et terrible,
M'inspiraient un transport inconcevable, horrible,
Une fureur atroce; et je sentais ma main
Se lever malgré moi, prête à percer son sein:
Ma raison *s'enfuyait* de mon âme éperdue.
Cette femme en tremblant s'est soustraite à ma vue,
Sans s'adresser aux cieux et sans les honorer:
Elle semblait les craindre, et non les adorer.

Plus loin, versant des pleurs, une fille timide,
Sur la tombe et sur moi fixant son œil avide,
D'Oreste en gémissant a prononcé le nom.

Il y a dans ce court récit de beaux vers; il y en a deux de mauvais : mais ce n'est point un ornement inutile ni déplacé. L'égarement d'Oreste à la vue de sa mère, et les Furies qui paraissent entre elle et lui, la fureur involontaire qui le saisit, servent à nous le montrer de loin comme le ministre aveugle de la vengeance céleste. Il demande à Pammène qui sont ces deux femmes, et il apprend que l'une est sa mère, et l'autre sa sœur Iphise. Pammène lui rappelle les ordres des dieux, qui lui défendent de se faire connaître :

N'oubliez point ces dieux, dont le secours sensible
Vous a rendu la vie au milieu du trépas.
Contre leurs volontés si vous faites un pas,
Ce moment vous dévoue à leur haine fatale.
Tremblez, malheureux fils d'Atrée et de Tantale,
Tremblez de voir sur vous, en ces lieux détestés,
Tomber tous les fléaux du sang dont vous sortez.

Nouvelle préparation du dénoûment justifié par la désobéissance d'Oreste, d'après les idées religieuses des anciens, qui doivent dominer dans un sujet mythologique.

Pammène quitte Oreste et Pylade pour se rendre auprès d'Égisthe, et lui annoncer que l'un de ces deux étrangers l'a délivré de son ennemi. Un esclave porte l'urne qui doit le tromper. Électre

paraît avec Iphise dans l'enfoncement. Elle a déjà vu Pammène dans l'intervalle du deuxième au troisième acte, et il a eu soin de faire évanouir toutes les espérances qu'Iphise lui avait données. Iphise lui montre ces deux étrangers.

L'un d'eux est ce héros dont les traits m'ont frappée.

ÉLECTRE.

Hélas! ainsi que vous j'aurais été trompée.

C'est ici la scène douloureuse et terrible, imaginée par Sophocle et perfectionnée par Voltaire. Dans le poëte grec, Électre croit tenir les cendres de son frère, et leur adresse les plaintes les plus touchantes; mais elle croit seulement qu'il a péri dans les jeux olympiques, et sa méprise et ses regrets font toute la situation. Ici Oreste est forcé de lui laisser croire qu'elle a devant les yeux le meurtrier de son frère, en même temps qu'elle embrasse ses tristes restes. La situation est double, et n'est pas moins violente pour le frère que pour la sœur; elle est dignement remplie par le poëte, et le style est d'un pathétique déchirant. Mais il faut voir cette scène au théâtre, il faut y entendre les sanglots et les gémissemens d'Électre; il faut voir cette infortunée princesse se ressaisir avec une violence désespérée de ces cendres qu'on veut lui arracher par pitié, retomber à demi morte sur les marches du tombeau de son père, et pressant dans ses bras cette urne trompeuse, se rassasier du plai-

sir funeste de la couvrir de larmes et de baisers. Elle s'étonne de la compassion qu'Oreste ne peut cacher, et de l'impression qu'il fait sur elle :

> Non, fatal étranger, je ne rendrai jamais
> Ces présens douloureux que ta pitié m'a faits.
> C'est Oreste, c'est lui : vois sa sœur expirante
> L'embrasser en mourant de sa main défaillante.

Et Oreste est là ; il est témoin de ce spectacle. Si ce n'est pas là de la tragédie, où est-elle? Les beautés succèdent aux beautés : Oreste ne peut pas résister long-temps à des angoisses si déchirantes ; il est prêt à se trahir. Arrive Égisthe, tout plein de la fausse joie que lui a donnée le récit de Pammène; Pammène et Clytemnestre le suivent : tous les personnages sont sur la scène, et le sujet y est tout entier. Que l'on songe combien Égisthe doit se croire sûr de son bonheur en voyant Électre dans un état de mort, étendue sur les marches du tombeau, et cette urne dans les mains : est-il possible qu'il n'y soit pas trompé ? Ainsi la grandeur des effets ajoute à la vraisemblance, ailleurs si souvent forcée quand il s'agit d'abuser un tyran; ainsi Électre, Clytemnestre, Oreste, Égisthe, éprouvent tous en même temps des impressions différentes, produites par la même cause, sans que le spectateur puisse se dire que rien de ce qu'il voit a pu se passer autrement : c'est la perfection. Égisthe s'écrie dans sa joie insultante et féroce :

> Qu'on ôte de ses mains ces dépouilles d'Oreste.

ÉLECTRE.

Barbare! arrache-moi le seul bien qui me reste.
Tigre, avec cette cendre arrache-moi le cœur;
Joins le père aux enfans, joins le frère à la sœur.
Monstre heureux, à tes pieds vois toutes tes victimes,
Jouis de ton bonheur, jouis de tous tes crimes.
Contemplez avec lui des spectacles si doux,
Mère trop inhumaine! ils sont dignes de vous.

Iphise emmène sa malheureuse sœur; et la scène suivante, où Égisthe et Clytemnestre demeurent avec Oreste et Pylade, offre encore une nouvelle situation aussi bien entendue, aussi bien soutenue que tout ce qui a précédé. Ces scènes où un personnage paraît sous un nom supposé sont d'un effet théâtral, mais d'une exécution difficile. Il faut une mesure bien juste pour que celui qui se cache ne dise rien qui ne convienne à son caractère, en même temps qu'il ne dit rien qui puisse le trahir. Ce langage à double entente, qui doit être clair pour le spectateur sans être compris des autres personnages, est un effort de l'art: je n'en citerai qu'un seul exemple. Égisthe veut connaître celui qui lui a rendu un si important service; il s'informe de sa naissance et de son nom.

ORESTE.

Mon nom n'est point connu.... Seigneur, il pourra l'être.
Mon père aux champs troyens a signalé son bras,
Aux yeux de tous ces rois vengeurs de Ménélas.
Il périt dans ces temps de malheurs et de gloire
Qui des Grecs triomphans ont suivi la victoire.

Ma mère m'abandonne, et je suis sans secours;
Des ennemis cruels ont poursuivi mes jours;
Cet ami me tient lieu de fortune et de père.
J'ai recherché l'honneur et bravé la misère.
Seigneur, tel est mon sort.

Il ne dit pas un mot qui ne soit vrai, pas un qui ne porte coup, et pas un dont Égisthe ni Clytemnestre puissent comprendre le véritable sens. Mais Voltaire a voulu aller plus loin; il a voulu se jeter dans un de ces embarras où nous aimons à voir le poëte dramatique, pourvu qu'il sache en sortir. Vous vous rappelez que Clytemnestre, comme entraînée par une force supérieure dans la tombe de l'époux dont elle doit bientôt satisfaire les mânes, y a vu Oreste que la piété filiale y conduisait. Elle a été frappée de son aspect, et, lorsqu'elle le revoit devant Egisthe, elle éprouve un saisissement involontaire; elle ne peut soutenir la vue du meurtrier de son fils.

Qu'il s'écarte, seigneur:
Son aspect me remplit d'épouvante et d'horreur.
C'est lui que j'ai trouvé dans la demeure sombre
Où d'un roi malheureux repose la grande ombre.
Les déités du Styx marchaient à ses côtés.

Un fait de cette nature ne peut pas échapper aux soupçons d'Égisthe; et l'on ne peut s'empêcher de frémir pour Oreste lorsque le tyran lui dit:

Qui? vous? Qu'osiez-vous faire en ces lieux écartés?

La question est embarrassante, et il n'est pas aisé de prévoir la réponse. La connaissance des mœurs anciennes l'a fournie au poëte.

ORESTE.

J'allais, comme la reine, implorer la clémence
De ces mânes sanglans qui demandent vengeance.
Le sang qu'on a versé doit s'expier, seigneur.

Il n'y a rien à répliquer. Égisthe était élevé dans la religion de son pays, et savait que tout meurtre, même légitime, demandait une expiation pour détourner la vengeance des mânes. Il était donc juste que celui qui avait tué le fils cherchât à apaiser l'ombre du père. Mais ce n'est pas le seul mérite de cette réponse. Combien ce vers, qui semble n'énoncer qu'une vérité générale et reconnue,

Le sang qu'on a versé doit s'expier, seigneur,

parle d'une manière terrible à la conscience du tyran, sans qu'il puisse ni qu'il ose s'en plaindre! Ce vers, qui est la justification de celui qui le prononce, est en même temps la condamnation de celui qui l'entend, et la prédiction du sort qu'il doit attendre.

Égisthe met au nombre des récompenses qu'il destine au meurtrier d'Oreste Électre elle-même, qu'il lui donne à titre d'esclave; et il demande

qu'on lui remette l'urne. Oreste lui répond, dans son langage toujours équivoque et toujours vrai :

J'accepte vos présens : cette cendre est à vous.

Mais l'auteur est attentif à faire subsister le contraste qu'il a établi entre Égisthe et Clytemnestre, et à la conduire par degrés à ce que nous verrons d'elle dans les actes suivans : elle est révoltée de cette barbarie outrageante.

Non ; c'est pousser trop loin la haine et la vengeance.
Qu'il parte, qu'il emporte une autre récompense.
Vous-même, croyez-moi, quittons ces tristes bords
Qui n'offrent à mes yeux que les cendres des morts.
Osons-nous préparer ce festin sanguinaire
Entre l'urne du fils et la tombe du père?
Osons-nous appeler à nos solennités
Les dieux de ma famille à qui vous insultez,
Et livrer, dans les jeux d'une pompe funeste,
Le sang de Clytemnestre au meurtrier d'Oreste?
Non ; trop d'horreur ici s'obstine à me troubler :
Quand je connais la crainte, Égisthe peut trembler.
Ce meurtrier m'accable, et je sens que sa vue
A porté dans mon cœur un poison qui me tue.
Je cède, et je voudrais, dans ce mortel effroi,
Me cacher à la terre, et, s'il se peut, à moi.

Elle sort. Égisthe engage les deux étrangers à faire peu d'attention à ce premier mouvement de la nature, qui doit bientôt céder à l'intérêt. Il les invite à prendre part aux fêtes qu'il prépare, mais il ordonne en même temps qu'on aille à Épidaure chercher Plistène, dont il at-

tend la confirmation de tout ce qu'on vient de lui apprendre. Il sort, et, après une scène fort courte entre les deux amis, Pammène épouvanté vient leur annoncer qu'un courrier arrivé d'Épidaure à l'instant même apporte la nouvelle de la mort de Plistène. Ainsi à peine Oreste a-t-il joui un moment de l'erreur d'Égisthe, qu'il le voit détrompé, et qu'il se trouve lui-même dans le plus pressant danger. Comme toute cette action marche toujours par les ressorts les plus simples, et mène toujours avec elle la terreur et la pitié! Que de ressources l'auteur a trouvées dans ce sujet, où tous les autres imitateurs n'ont cru pouvoir se sauver que par des épisodes!

Ces trois premiers actes, à l'exception de quelques fautes de versification, me semblent parfaits dans toutes les parties; et si les deux derniers étaient partout de la même force, Oreste pourrait être mis à côté de *Mérope* et parmi les tragédies du premier ordre. Mais les deux derniers, quoiqu'il y ait encore de grandes beautés, quoique le rôle d'Électre y soit toujours soutenu, et que celui de Clytemnestre soit au-dessus de ce qu'il a été jusqu'ici, n'ont pas en général une marche si sûre, et faiblissent dans des endroits importans. Oreste, au commencement du quatrième, est surpris et alarmé : le fer qu'il avait consacré sur la tombe de son père a été enlevé; il craint d'être prévenu par Égisthe;

il veut précipiter son entreprise; mais Pylade lui représente qu'il faut attendre Pammène, qui dans ce même moment tâche de rassembler et de soulever les anciens serviteurs d'Agamemnon, cachés et dispersés dans les retraites voisines de son tombeau. Pylade exhorte surtout Oreste à fuir la présence d'Électre. Tous deux conviennent de se trouver au même lieu dès que Pammène aura réuni ceux qui doivent le seconder. Il éloigne son ami en voyant paraître Électre; il conseille à celle-ci de ne pas se livrer au désespoir, et d'attendre tout des dieux, et il la quitte. C'est elle qui s'est saisie du poignard déposé sur le tombeau; elle ne médite rien moins que d'en percer celui qu'elle prend pour le meurtrier de son frère; Iphise veut en douter encore:

Est-il bien vrai qu'Oreste ait péri de sa main?
J'avais cru voir en lui le cœur le plus humain.
Il partageait ici notre douleur amère :
Je l'ai vu révérer la cendre de mon père.

ÉLECTRE.

Ma mère *en fait autant*. Les coupables mortels
Se baignent dans le sang, et tremblent aux autels :
Ils passent sans rougir du crime au sacrifice.
Est-ce ainsi que des dieux on trompe la justice?
Il ne trompera pas mon courage irrité.
Quoi! de ce meurtre affreux ne s'est-il pas vanté?
Égisthe au meurtrier ne m'a-t-il pas donnée?
Ne suis-je pas enfin la preuve infortunée,
La victime, le prix de ces noirs attentats
Dont vous osez douter quand je meurs dans vos bras,

Quand Oreste au tombeau m'appelle avec son père?
Ma sœur, ah! si jamais Électre vous fut chère,
Ayez du moins pitié de mon dernier moment:
Il faut qu'il soit terrible, il faut qu'il soit sanglant.
Allez, informez-vous de ce que fait Pammène,
Et si le meurtrier n'est point avec la reine.
La cruelle a, dit-on, flatté mes ennemis;
Tranquille, elle a reçu l'assassin de son fils.
On l'a vu partager (et ce crime est croyable)
De son indigne époux la joie impitoyable.
Une mère! ah! grands dieux!... Ah! je veux de ma main
A ses yeux, dans ses bras, immoler l'assassin.
Je le veux.

La timide Iphise s'efforce de la calmer, et la conjure de ne rien entreprendre avant qu'elle ait revu Pammène. Suit un monologue d'Électre, d'un style faible et déclamatoire.

Euménides, venez, soyez ici mes dieux:
Vous connaissez trop bien ces détestables lieux,
Ce palais plus rempli de malheurs et de crimes
Que vos gouffres profonds regorgeant de victimes.
Filles de la vengeance, armez-vous, armez-moi;
Venez avec la mort, qui marche avec l'effroi.
Que vos fers, vos flambeaux, vos glaives étincellent:
Oreste, Agamemnon, Électre, vous appellent.

Quand on parle aux Furies, ce doit être en vers d'une couleur plus forte et plus sombre. Crébillon, il faut l'avouer, a ici l'avantage: il est comme sur son terrain quand il est avec l'Enfer, les Ombres et les Furies. Oreste reparaît d'un côté du théâtre, sans voir Électre qui l'observe de l'autre,

et qui épie le moment de le frapper. Il arrête aisément sa main faible et furieuse :

Hélas! qu'alliez-vous faire?

ÉLECTRE.

J'allais verser ton sang, j'allais venger mon frère.

ORESTE.

Le venger! Et sur qui?

La reconnaissance ne tarde pas à s'achever. Elle peut donner lieu à quelques observations. D'abord il n'est pas naturel qu'Oreste, qui n'a quitté le lieu de la scène que pour éviter Électre, y revienne si tôt sans nécessité, et qu'en y revenant il n'aperçoive pas sa sœur. Il y a ici quelques *à parte* qui durent trop long-temps, et Oreste a trop l'air de ne vouloir pas apercevoir Électre. Mais le plus grand défaut de cette situation, c'est qu'elle n'est évidemment qu'une copie de celle de Mérope, et une copie très-inférieure. Le péril du jeune Égisthe est réel : il est enchaîné et sans défense ; et Mérope, désespérée, est résolue à porter le coup fatal qu'il ne peut détourner si Narbas n'arrive pas. Ici l'on ne peut pas croire Oreste en danger ; il lui est trop facile de désarmer le bras d'une femme égarée. Aussi ce coup de théâtre, qui dans *Mérope* est d'un si grand effet, n'en produit aucun dans Oreste ; et celui même de la reconnaissance est médiocre : on doit

convenir qu'elle n'est ni assez bien amenée ni assez pathétique. Voltaire s'était épuisé sur les situations de ce genre dans *Sémiramis* et dans *Mérope*, et la reconnaissance est certainement plus touchante et mieux exécutée dans Crébillon. Mais, dans le reste de cet acte, Voltaire reprend ses avantages. A peine Oreste a-t-il reconnu sa sœur, qu'Égisthe le fait arrêter avec Pylade, et tous deux sont mis dans les fers. Le danger se trouve au comble; et c'est ce qu'on ne voit ni dans Crébillon ni dans Sophocle. Aucun des deux n'a songé à mettre Oreste en péril, et chez eux il achève son entreprise sans qu'on ait jamais tremblé pour lui. Cette scène, qui fait naître la terreur, est suivie d'une scène très-intéressante entre Électre et sa mère. Elle se jette aux genoux de Clytemnestre :

Ah! daignez m'écouter; et si vous êtes mère,
Si j'ose rappeler vos premiers sentimens,
Pardonnez pour jamais mes vains emportemens,
D'une douleur sans borne effet inévitable.
Hélas! dans les tourmens la plainte est excusable.
Pour ces deux étrangers laissez-vous attendrir.
Peut-être que dans eux le ciel vous daigne offrir
La seule occasion d'expier des offenses
Dont vous avez tant craint les terribles vengeances;
Peut-être en les sauvant tout peut se réparer.

CLYTEMNESTRE.

Quel intérêt pour eux vous peut donc inspirer?

ÉLECTRE.

Vous voyez que les dieux ont respecté leur vie;
Il les ont arrachés à la mer en furie:
Le ciel vous les confie, et vous répondez d'eux.
L'un d'eux.... si vous saviez.... tous deux sont malheureux.
Sommes-nous dans Argos, ou bien dans la Tauride,
Où de meurtres sacrés une prêtresse avide
Du sang des étrangers fait fumer son autel?
Eh bien! pour les ravir tous deux au coup mortel,
Que faut-il? Ordonnez, j'épouserai Plistène;
Parlez, j'embrasserai cette effroyable chaîne:
Ma mort suivra l'hymen, mais je veux l'achever.
J'obéis, j'y consens.

CLYTEMNESTRE.

Voulez-vous me braver?
Ou bien ignorez-vous qu'une main ennemie
Du malheureux Plistène a terminé la vie?

ÉLECTRE.

Quoi donc? Le ciel est juste! Égisthe perd un fils!

CLYTEMNESTRE.

De joie à ce discours je vois vos sens saisis.

ÉLECTRE.

Ah! dans le désespoir où mon âme se noie,
Mon cœur ne peut goûter une funeste joie.
Non, je n'insulte point au sort d'un malheureux,
Et le sang innocent n'est pas ce que je veux.
Sauvez ces étrangers: mon âme intimidée
Ne voit point d'autre objet, et n'a point d'autre idée.

CLYTEMNESTRE.

Va, je t'entends trop bien: tu m'as trop confirmé
Les soupçons dont Égisthe était tant alarmé.
Ta bouche est de mon sort l'interprète funeste:
Tu n'en as que trop dit, l'un des deux est Oreste.

ÉLECTRE.

Eh bien! s'il était vrai?

Ce mouvement si prompt et si juste est encore au-dessus du précédent; il est sublime de vérité. Toutes les raisons possibles le justifient; Électre ne peut pas supposer qu'une mère abandonne son fils à la mort, et Oreste n'a d'autre défense que sa mère. Elle paraît d'abord hésiter; Électre s'écrie :

Il est mort, c'en est fait, puisque vous balancez.

CLYTEMNESTRE.

Je ne balance point: va, ta fureur nouvelle
Ne peut même affaiblir ma bonté maternelle.
Je le prends sous ma garde. Il pourra m'en punir...
Son nom seul me prépare un cruel avenir...
N'importe... je suis mère, il suffit : inhumaine,
J'aime encor mes enfans... tu peux garder ta haine.

ÉLECTRE.

Non, madame, à jamais je suis à vos genoux.
Ciel! enfin tes faveurs égalent ton courroux :
Tu veux changer les cœurs, tu veux sauver mon frère,
Et pour comble de biens tu m'as rendu ma mère!

La fin de cet acte est belle, mais ne saurait tout-à-fait compenser, surtout au théâtre, ce que les scènes précédentes ont laissé à désirer pour l'action et l'effet, deux choses si capitales dans les derniers actes d'une pièce.

Au cinquième, Électre avec Iphise est en proie

aux plus vives inquiétudes. Elle ne sait si la reine aura assez de force ou assez de pouvoir pour sauver son fils. Iphise lui apprend du moins que Clytemnestre a jusqu'ici susp ndu le coup mortel et retenu la fureur d'Égisthe, qui n'est pas encore sûr que celui qu'il tient en sa puissance soit Oreste ; que Pammène excite de tous côtés ses amis à défendre le fils de leur roi :

J'ai vu de vieux soldats qui servaient sous le père
S'attendrir sur le fils, et frémir de colère :
Tant au cœur des humains la justice et les lois,
Même aux plus endurcis font entendre leur voix!

Ces vers commencent à faire entrevoir la révolution qui va suivre.

Égisthe paraît avec Clytemnestre :

Qu'on saisisse Pammène, et qu'il soit confronté
Avec ces étrangers destinés au supplice :
Il est leur confident, leur ami, leur complice.
Dans quel piége effroyable ils allaient me jeter!
L'un des deux est Oreste, en pouvez-vous douter?

Il reproche à Clytemnestre l'intérêt qu'elle prend aux jours de son ennemi : elle y persiste avec fermeté.

Oui, j'obtiendrai sa grâce, en dussé-je périr.

L'inexorable Égisthe appelle ses soldats ; Clytem-

nestre se jette au-devant d'eux, et Iphise tremblante tombe aux genoux du tyran.

Avec moi, chère Électre, embrassez ses genoux:
Votre audace nous perd.

ÉLECTRE.

Où me réduisez-vous?
Quel affront pour Oreste, et quel excès de honte!
Elle me fait horreur... Eh bien! je la surmonte.
Eh bien! j'ai donc connu la bassesse et l'effroi!
Je fais ce que jamais je n'aurais fait pour moi.

Elle commence un mouvement de supplication que l'inflexibilité de son caractère et son horreur pour Égisthe ne lui permettent pas d'achever; et, dans la prière qu'elle lui adresse, elle est encore Électre plus que jamais.

Cruel! si ton courroux peut épargner mon frère,
Je ne puis oublier le meurtre de mon père,
Mais je pourrais du moins, muette à ton aspect,
Me forcer au silence, et peut-être au respect.
Que je demeure esclave et que mon frère vive.

ÉGISTHE.

Je vais frapper ton frère, et tu vivras captive.
Ma vengeance est entière: au bord de son cercueil
Je te vois sans effet abaisser ton orgueil.

C'est ici que Clytemnestre éclate; et ce qui suit est peut-être ce qu'il y a de plus véritablement admirable dans cet ouvrage; c'est au moins ce qu'il y a de plus original.

Égisthe, c'en est trop; c'est trop braver peut-être

Et la veuve et le sang du roi qui fut ton maître.
Je défendrai mon fils, et, malgré tes fureurs,
Tu trouveras sa mère encor plus que ses sœurs.
Que veux-tu? Ta grandeur, que rien ne peut détruire;
Oreste en ta puissance, et qui ne peut te nuire;
Électre enfin soumise et prête à te servir;
Iphise à tes genoux; rien ne peut te fléchir!
Va, de tes cruautés je fus assez complice;
Je t'ai fait en ces lieux un trop grand sacrifice.
Faut-il, pour t'affermir dans ce funeste rang,
T'abandonner encor le plus pur de mon sang?
N'aurai-je donc jamais qu'un époux parricide?
L'un massacre ma fille aux campagnes d'Aulide,
L'autre m'arrache un fils et l'égorge, à mes yeux,
Sur la cendre du père, à l'aspect de ses dieux.
Tombe avec moi plutôt ce fatal diadème,
Odieux à la Grèce et pesant à moi-même!
Je t'aimai, tu le sais : c'est un de mes forfaits;
Et le crime subsiste ainsi que mes bienfaits.
Mais enfin de mon sang mes mains seront avares;
Je l'ai trop prodigué pour des époux barbares :
J'arrêterai ton bras levé pour le verser.
Tremble, tu me connais... tremble de m'offenser.
Nos nœuds me sont sacrés et ta grandeur m'est chère;
Mais Oreste est mon fils : arrête et crains sa mère.

Cela est neuf dans le sujet, je l'ai déjà observé, et pourtant il n'y a rien qui ne soit dans la nature, et qui ne soit suffisamment motivé par tout ce que nous avons vu auparavant. Mais quoi de plus tragique, de plus théâtral, que de voir celle qui a été une épouse si coupable être une mère si sensible et si courageuse, et déployer en faveur de la nature cette même énergie qu'elle a montrée dans le crime? Je ne parle pas de la beauté

de la versification : le triomphe du poëte, dans de pareils momens, est de se faire oublier ; et je ne m'arrête qu'aux vers qui semblent ne plus appartenir à son art, et sortir de l'âme du personnage ; à des traits tels que ceux-ci : *Tremble, tu me connais....* Ce mot doit faire frémir Égisthe, qui sait mieux que personne de quoi Clytemnestre est capable. Ce mot est aussi le dernier qui lui échappe : on sent tout ce qu'il doit lui coûter à elle-même, et que l'excès du désespoir peut seul le lui arracher.

Cependant Égisthe ne saurait épargner celui qui a ôté la vie à son fils, et par qui la sienne propre est depuis long-temps menacée :

> Obéissez, courez ;
> Que tous deux dans l'instant à la mort soient livrés.

Mais, dans ce même moment, on vient lui annoncer qu'Oreste s'est fait reconnaître, que les soldats ont paru émus au nom du fils d'Agamemnon, et qu'il est à craindre qu'ils ne soient pas disposés à tremper leurs mains dans son sang. Telle est la condition périlleuse des tyrans ; ils ne peuvent jamais être bien sûrs de la fidélité de leurs soldats : l'obéissance des uns est aussi incertaine que la puissance des autres est précaire. Égisthe, résolu de se faire obéir, sort avec Clytemnestre, et la catastrophe est telle qu'on peut l'attendre : un très-beau récit de Pylade en in-

struit le spectateur. La révolution était faite quand Égisthe est arrivé, et toutes les circonstances du récit sont d'une exacte vraisemblance. Bientôt on entend derrière le théâtre Clytemnestre qui crie: *Arrête, mon fils!* Électre croit qu'elle veut défendre son époux.

Il frappe Égisthe!... Achève, et sois inexorable :
Venge-nous, venge-la ; tranche un nœud si coupable.
Immole entre ses bras cet infâme assassin.

CLYTEMNESTRE.

. . . . .Mon fils!... j'expire de ta main.

Oreste rentre sur la scène.

O terre! entr'ouvre-toi.
Clytemnestre, Tantale, Atrée, attendez-moi;
Je vous suis aux enfers...

Ces fureurs brusques, et que rien n'a préparées, peuvent faire croire d'abord qu'il a tué sa mère volontairement. Ce n'est qu'un moment après qu'il dit :

Elle a voulu sauver...
Et les frappant tous deux... Je ne puis achever.

Nous avons vu ce même dénoûment bien mieux ménagé dans Crébillon, et les fureurs d'Oreste bien plus fortement exprimées. Cette fin de pièce et la reconnaissance sont les deux seuls endroits où il l'emporte sur Voltaire ; dans tout le reste du sujet, il a autant de défauts que Voltaire a

de beautés. Chez lui Égisthe est nul : dans Voltaire, il est ce que doit être un tyran, vigilant, soupçonneux, féroce, implacable; il n'est trompé que quand il doit l'être, et ne périt que par une révolution qu'il ne peut pas prévenir. Dans Crébillon, Clytemnestre est peu de chose; elle ne paraît que dans deux scènes pour raconter un songe et pour expirer aux yeux de son fils. On a vu ce qu'elle est ici : c'est un des personnages les mieux conçus dont le poëte ait dû s'applaudir. Il résulte de l'analyse des deux pièces, que, si l'*Électre* balance encore l'*Oreste* au théâtre, malgré la supériorité réelle du dernier, c'est que les avantages de Voltaire se font sentir surtout dans les trois premiers actes, et ceux de Crébillon dans les deux derniers.

Oreste, dans sa nouveauté, fut encore plus maltraité que *Sémiramis*; et il faut avouer que le cinquième acte, tel qu'il était à la première représentation, dut prêter à la mauvaise volonté. Il était si défectueux dans les moyens et les préparations du dénoûment, que l'auteur se crut obligé, pour en faire un autre, de retarder de huit jours la seconde représentation. C'est dans cet intervalle qu'il le fit tel qu'il est demeuré, et notamment le beau récit de Pylade, qui réussit beaucoup. Mais, d'ailleurs, le déchaînement contre Voltaire était au comble, et ce fut quelques mois après qu'il quitta la France, et pour long-

temps. On voulait alors à toute force le sacrifier à Crébillon, et on le trouvait inexcusable de vouloir faire mieux que lui. Si les hommes étaient plus attachés à leurs véritables intérêts qu'à leurs passions mal entendues, il n'y aurait à faire qu'un raisonnement bien simple. Nous n'avions point de *Sémiramis* au théâtre, quoique Crébillon en eût fait une : Voltaire nous a donné la sienne, qui est restée; tant mieux. Nous avions une *Électre* où il y a des beautés et une multitude de fautes : en voici une où il y a quelques défauts et une foule de beautés; tant mieux encore. Il y a de la place pour tout le monde, pourvu que chacun soit à son rang. Un grand écrivain dont le nom respecté de l'Europe entière n'a servi qu'à conduire son fils à l'échafaud, dans la seule révolution qui pût y traîner les noms de Buffon et de Fénélon, Buffon a dit quelque part : « L'empire » de l'opinion n'est-il pas assez vaste pour qu'il » soit permis à chacun d'y habiter en repos ? » Il a raison; mais l'empire de l'opinion n'en sera pas moins dans tous les temps celui de la discorde.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE D'ORESTE

1. Et d'un œil *vigilant*, *épiant* sa conduite,
Il la *traite* en esclave et la *traîne* à sa suite.

Vigilant, *épiant*, il *la traite*, il *la traîne*; ces

consonnances, si voisines les unes des autres, offensent les oreilles délicates.

2. Les *détestables* jeux de leur *coupable* fête...
. . . . Leur *horrible* bonheur.
Un destin moins *affreux*, etc.

Cette accumulation d'épithètes communes et à peu près identiques, en quatre vers, est d'un style négligé.

3. Comptez les temps; voyez qu'il touche *à peine à l'âge*.

Petite négligence; mais c'en est une plus grande que la profusion des mêmes épithètes dans ces premières scènes.

4. Ah! quelle destinée et quel affreux supplice
De former de son sang ce qu'il faut qu'on haïsse!

L'idée de l'auteur n'est pas rendue: Clytemnestre s'exprimerait bien, si sa situation l'obligeait d'avoir des enfans qu'elle fût en même temps forcée de haïr. Mais il n'en est pas ainsi: c'est le crime qu'elle a commis qui la condamne à avoir des ennemis dans ses enfans. Il fallait donc qu'elle dît: *Quel supplice d'avoir formé*, etc. Le changement de temps est ici un véritable contre-sens.

5. *Le malheur* obstiné *du destin* qui me suit.

On dit bien *un malheureux destin*: dit-on bien *le malheur du destin*? J'en doute fort, et n'en

connais pas d'exemple. On sait que dans le langage il n'y a pas toujours, à beaucoup près, une parité exacte dans l'emploi du même mot au substantif et à l'adjectif. Ainsi l'on dit *de bonnes nouvelles*, et l'on ne dirait pas *la bonté d'une nouvelle*. Les raisons en seraient trop longues à déduire; mais on les trouverait dans la logique du langage.

. Tu n'as plus qu'un ami dont le destin t'opprime.
. . . .
Mais de notre *destin* pourquoi désespérer?
. . . .
Plistène sous tes coups a fini *ses destins*.

Cette répétition si fréquente du même mot, dans un couplet de peu de vers, est une négligence marquée.

7. Cette urne qui d'Égisthe *a dû* tromper les yeux.

Il fallait absolument *qui doit tromper*, puisqu'il s'agit d'une chose à faire, et non pas d'une chose faite. Changer ainsi le temps, et altérer le sens pour la mesure, est une espèce de faute qu'il ne faut jamais se permettre, parce qu'elle montre trop, ou la faiblesse, ou la négligence. D'autres éditions portent :

Cette urne qui d'Égisthe *abusera* les yeux.

Cela s'appelle changer un vers, et non pas le corriger; *abuser* est ici employé improprement.

8. *De* deuil et *de* grandeur tout offre ici *l'image*.

Faute de langage : *l'image* exprime une idée définie, à cause de l'article; et la particule *de*, placée comme elle est, une idée indéfinie. La justesse grammaticale, conforme à celle des idées, exige l'une de ces deux constructions, *une image de deuil et de grandeur*, ou *l'image du deuil et de la grandeur*. Il était facile de faire ainsi le vers :

Du deuil et des grandeurs tout offre ici l'image.

9. Triste, levant au ciel des yeux *désespérés*.

Désespérés est beaucoup trop fort. On va voir, par l'accueil et les discours également tranquilles du vieux Pammène, qu'il est affligé et non pas *désespéré*.

10. Le poids de la raison qu une mère *autorise*.

Mauvaise phrase. Qu'est-ce que *autoriser le poids de la raison*? Cela ne s'entend pas.

11. Ma fille, approchez-vous, et d'un œil moins *austère*...

Austère n'est pas le mot propre. Les yeux d'Électre pouvaient être *sévères*, et non *austères*.

12. . . . . . De votre sang *soutenir l'origine*...

On *soutient* l'honneur, la dignité, les droits *d'un sang*; on n'en *soutient* pas *l'origine*.

13. Ah! si j'ai quelques droits, s'il est vrai qu'il les craigne,
Dans ce sang malheureux que sa main les *éteigne*.

Peut-on dire *éteindre des droits dans le sang?* Je ne le crois pas : les rapports sont trop éloignés.

14. Depuis la mort d'un père, un jour *plus plein* d'effroi.

Petite cacophonie.

15. Elle a jeté sur moi *sa vue épouvantée*.

On dit bien *jeter la vue* sur quelqu'un, mais on ne peut y joindre aucune épithète, comme on en donne aux *yeux* et aux *regards*; c'est que *jeter la vue, tourner la vue, porter la vue,* sont ce qu'on appelle des phrases faites, qui n'admettent aucune idée d'attribution : aussi n'y en a-t-il point d'exemples.

16. Sous des fardeaux sans nombre ils vivent *terrassés*.

Expression impropre. La figure est exagérée : on peut bien se représenter *les mortels* qui *vivent courbés sous des fardeaux*, mais non pas qui *vivent terrassés*.

17. . . . . Et le ciel nous ordonne
Que, sans peser ses droits, *nous* respections son trône.

Le premier *nous* est ici de trop. On dit *je vous ordonne de faire*, ou *j'ordonne que vous fassiez*. On ne dit pas *je vous ordonne que vous fassiez*.

On en voit la raison : c'est que l'un des deux *vous* est inutile. Cette faute revient plusieurs fois dans les pièces de Voltaire.

> . . . . Ah çà, Nanine,
> Permettez-*moi* qu'ici l'on vous destine, etc.

18. Nous venons lui porter des nouvelles heureuses.
Elles sont donc pour nous, *inhumaines*, affreuses.

Quoique des *nouvelles* puissent être *cruelles*, elles ne sauraient être *inhumaines* : *cruel* se dit également des choses et des personnes ; *inhumain* ne se dit des choses que quand elles blessent l'humanité : *un traitement inhumain*, *un supplice inhumain*, etc. *Des nouvelles* ne sauraient blesser l'humanité, et une pareille épithète blesse trop la langue et le goût ; c'est pousser la négligence plus loin qu'il n'est permis à un grand écrivain.

9. Précipite un moment trop lent pour ma fureur,
Ce moment de vengeance *et que prévient mon cœur*.

Cet hémistiche vague et faible affaiblit ce qui précède. La conjonction *et* est pour la mesure ; *prévient* n'est pas le mot propre, c'est *devance*. La même faute de style se trouve dans les vers qui terminent ce couplet :

> Immoler ce tyran, le montrer à ma sœur,
> Expirant sous mes coups, *pour la tirer d'erreur*.

Le dernier hémistiche pèche contre ce principe

essentiel, que le discours doit toujours aller en croissant. De plus, *pour la tirer d'erreur* se rapporte pour le sens à *quand pourrai-je*, qui commence la phrase quatre vers au-dessus; et une espèce d'apposition si traînante, qui finit une période commencée par un mouvement vif, énerve la diction : c'est plus que de la négligence, c'est de la faiblesse.

20. *Il en est*, j'en réponds, *cachés* dans ces asiles.

En prose il faudrait absolument *il en est de cachés*. P ut-être qu'en vers, à l'aide de la phrase incidente, *j'en réponds*, on peut supprimer la particule *de* en supposant par ellipse *qui sont*; mais c'est risquer beaucoup.

21. Le perfide! il échappe *à ma vue indignée*.

Même faute que *sa vue épouvantée*.

22. . . . . Mes mains *désespérées*,
Dans ce grand abandon, seront plus *assurées*.

Il faudrait une autre phrase pour faire sentir quelque liaison entre ces deux idées, qui ne paraissent pas s'accorder assez, *des mains désespérées, plus assurées dans un abandon*.

23. Que vos gouffres profonds *regorgeant* de victimes.
. . . .

Venez *avec la mort* qui marche *avec l'effroi.*
Que *vos fers*, vos flambeaux, vos *glaives* étincellent, etc.

Amas de fautes de toute espèce. L'enfer *regorgeant de victimes* est une expression à la fois emphatique et triviale. *Vos fers*, ne peut signifier en français que vos chaînes, et les Furies n'ont point de chaînes; elles peuvent avoir un poignard, et n'ont point de *glaives*; et les chaînes n'*étincellent* point, etc.

24. A la *fatalité du sang* des Pélopides.

Ce qui prouve que l'expression est impropre, c'est que l'idée est vague. Que signifie la *fatalité d'un sang?* A qui ce sang est-il *fatal?* Il est clair qu'il fallait dire *la fatalité attachée au sang des Pélopides*, et alors on entend le pouvoir d'un destin qui nécessite les crimes dans cette malheureuse famille.

25. Qui n'ose me venger *sentira* ma justice.

L'expression propre était *éprouvera*.

26. Je suis épouse et mère, et je veux à la fois,
Si j'en puis être digne, *en remplir tous les droits.*

Terme très-impropre : on *remplit des devoirs*; on n'a jamais dit *remplir des droits*.

27. *Quel miracle a produit un destin* si prospère?

Mauvaise phrase : un *miracle* ne *produit* pas *un*

destin; et, de plus, il ne s'agit pas d'*un destin*, mais d'une catastrophe, d'un événement subit, etc.

28. Fers, tombez de ses mains; le sceptre est fait pour *elles*.

Observez qu'il n'est, ni dans le génie de notre langue, ni dans l'usage des bons écrivains, de placer le pronom relatif *elle*, *elles*, autrement que comme nominatif, quand il se rapporte aux choses; on ne l'emploie comme régime que quand il se rapporte aux personnes ou aux choses personnifiées. La violation de cette règle jette de la langueur dans le style; c'est une sorte d'inélégance : il n'y en a, je crois, qu'un seul exemple dans Racine; encore est-il excusé par le tour de la phrase.

Qui peut altérer vos bontés paternelles?
Vous, ma fille, si vous en abusez.

Voilà comme on doit parler, et non pas comme Voltaire dans *Tancrède* :

Mais qui peut altérer vos bontés paternelles?
Vous seule, vous, ma fille, en abusant trop d'*elles*.

Il n'y a personne qui ne sente combien ce pronom d'*elles*, qui finit la phrase et le vers, produit un mauvais effet; et cet effet se retrouvera dans toutes les phrases du même genre, en prose comme en vers. *Il se souvient de vos bontés; il en est pénétré*. Si l'on disait il est pénétré d'*elles*, cela

paraîtrait ridicule : c'est que notre langue y a pourvu, moyennant la particule *en* qui tient lieu du pronom, et qui, se plaçant avant le verbe, réunit la précision et la rapidité. Il est vrai qu'il y a des occasions où l'on ne saurait se servir du mot *en*; mais alors il faut éviter le pronom, et chercher une autre tournure.

Cette faute, qui est fréquente dans Voltaire, et qu'il suffit d'indiquer une fois, est une de celles qui, revenant trop souvent dans sa composition, prouvent que, s'il avait assez de talent pour produire un grand nombre de beaux vers, il ne se donnait pas assez de peine pour n'en faire guère que de bons.

SECTION XII.

Rome sauvée.

Le peu de justice qu'on avait rendu à *Oreste* ne rebuta point Voltaire, et quoiqu'il sût mieux que personne que le goût des Français était peu favorable à un sujet tel que celui de *Catilina*, il voulut le traiter, moins pour la multitude que pour les connaisseurs, et faire voir du moins comment il fallait manier ce genre de tragédie.

Rome sauvée n'a jamais eu beaucoup de vogue sur notre théâtre, où on la voit rarement. La difficulté de rassembler des acteurs capables de représenter des personnages tels que Cicéron,

César et Caton, n'est pas, il faut l'avouer, la seule raison qui éloigne cette pièce de la scène; elle est faible d'action et d'intérêt, et fut pourtant très-applaudie dans sa nouveauté, et même, dit l'auteur, *beaucoup plus que* Zaïre; mais il ajoute qu'*elle n'est pas d'un genre à se soutenir comme* Zaïre *sur le théâtre*: *tout le monde aime, et personne ne conspire.*

Tous les temps ne se ressemblent pas : je ne dirai pas comme une femme de nos jours, qui depuis long-temps n'était plus jeune: *Est-ce qu'on aime encore?* Mais ce que tout le monde sait, c'est que depuis huit ans [1] *tout le monde conspire*, et que *la conspiration* est *à l'ordre du jour*, est *en permanence*, car il faut bien parler quelquefois la langue de son temps : elle est belle, cette langue! et ces temps sont beaux! Pourquoi *Rome sauvée* n'a-t-elle pas été faite plus tard? Rome n'offrait qu'un Catilina à la tête d'une armée, et qu'un Cicéron à la tribune : ici combien l'auteur eût trouvé de Catilinas dans les *clubs*, et combien de Cicérons dans les rues! Mais en attendant qu'on nous mette *le sans-culotisme* en tragédie, voyons celle de *Rome sauvée.*

Les grands applaudissemens qu'elle reçut étaient dus particulièrement au style, qui est d'un bout à l'autre dans ce qu'on appelle le genre

[1] Ceci fut prononcé en 1797.

sublime; et dus aussi en partie à l'absence de l'auteur, retiré à Berlin depuis deux ans, et dont l'éloignement avait un peu calmé l'animosité de ses ennemis. La haine est toujours moins vive quand l'objet n'est pas sous ses yeux, et l'envie est moins offusquée du mérite quand il n'est pas témoin de sa gloire.

Il n'y a aucune matière à comparaison entre *Catilina* et *Rome sauvée*. Je ne parlerai du premier qu'en rendant compte des pièces de Crébillon. Il n'en a point fait de plus mauvaise, et cette production vraiment étrange ne peut être curieuse à examiner que par le contraste de ce qu'elle est réellement, avec la fortune qu'on lui fit dans sa nouveauté, et les éloges de convention qu'on lui a prodigués jusqu'à nos jours.

Rome sauvée est la seule tragédie de Voltaire qui commence par un monologue : il n'est pas long et n'est point déplacé. Il n'est point hors de vraisemblance qu'un chef de conjurés, dont la tête et l'âme sont toutes remplies de ses projets et de ses passions, au moment où son entreprise va éclater, médite seul avec lui-même, et que tenant à la main la liste des proscrits, il apostrophe avec fureur ses victimes, que déjà il croit voir sous le couteau :

Orateur insolent, qu'un vil peuple seconde,
Assis au premier rang des souverains du monde,
Tu vas tomber du faîte où Rome t'a placé.

Inflexible Caton, vertueux insensé,
Ennemi de ton siècle, esprit dur et farouche,
Ton terme est arrivé, ton imprudence y touche.
Fier sénat de tyrans, qui tiens le monde aux fers,
Tes fers sont préparés, tes tombeaux sont ouverts.
Que ne puis-je en ton sang, impérieux Pompée,
Éteindre de ton nom la splendeur usurpée!
Que ne puis-je opposer à ton pouvoir fatal
Ce César si terrible, et déjà ton égal!
Quoi! César, comme moi, factieux dès l'enfance,
Avec Catilina n'est pas d'intelligence!

Ces menaces, ces imprécations, ces vœux de la haine, ces réflexions de la politique, ont déjà montré le sujet et Catilina. Il hait dans Cicéron son élévation et sa gloire, dans Caton sa vertu rigide, dans Pompée sa renommée et son pouvoir, et ce qu'il dit de César nous avertit des desseins qu'il a sur lui.

Mais le piége est tendu : je prétends qu'aujourd'hui
Le trône qui m'attend soit préparé par lui.
Il faut employer tout, jusqu'à Cicéron même,
Ce César que je crains, mon épouse que j'aime.
Sa docile tendresse, en cet affreux moment,
De mes sanglans projets est l'aveugle instrument.
Tout ce qui m'appartient doit être mon complice :
Je veux que l'amour même à mon ordre obéisse.
Titres chers et sacrés, et de père et d'époux,
Faiblesse des humains, évanouissez-vous.

Ces vers nous instruisent que, si l'amour paraît dans cette pièce, Catilina n'en fera que l'instrument de ses crimes : s'il est époux, s'il est père,

il n'en regarde les devoirs que comme des *faiblesses* : c'est la doctrine des scélérats ; et ce vers,

Tout ce qui m'appartient doit être mon complice,

est la maxime d'un conspirateur. Ce monologue, plein de mouvement, n'est point un hors-d'œuvre ni une déclamation ; c'est la peinture vive et naturelle du caractère et des desseins du personnage principal ; c'est une véritable exposition. Elle s'achève dans un entretien de Catilina avec Céthégus, qui nous fait connaître le lieu de la scène et les différens rapports qu'il peut avoir avec les vues de Catilina ; son mariage avec Aurélie, fille de Nonnius ; ses projets sur Préneste, l'une des principales forteresses qui couvraient Rome. Ses soldats ont ordre de chercher à la surprendre, et de se servir, pour en venir à bout, du nom de César. Quel qu'en soit le succès, c'est du moins un moyen de rendre César suspect.

Mes soldats, en son nom, vont surprendre Préneste.
Je sais qu'on le soupçonne, et je réponds du reste.
Ce consul violent va bientôt l'accuser ;
Pour se venger de lui, César peut tout oser.
Rien n'est si dangereux que César qu'on irrite ;
C'est un lion qui dort, et que ma voix excite.
Je veux que Cicéron réveille son courroux,
Et force ce grand homme à combattre pour nous.

C'est Nonnius qui commande dans Préneste, et ce Romain est incorruptible. Il n'a pu empêcher

le mariage de sa fille avec Catilina, qui l'avait séduite ; et celui-ci a profité de cette opposition obstinée de son beau-père pour engager son épouse à tenir leur hymen secret. Le palais de Nonnius, où habite Aurélie, est à la disposition de Catilina, qui s'en est servi pour y cacher un amas d'armes dans des souterrains qui aboutissent au temple de Tellus, où ce jour-là même le sénat doit s'assembler. Le théâtre représente, d'un côté, ce temple; de l'autre, le palais d'Aurélie, et une galerie qui communique aux souterrains. Le massacre des sénateurs, le pillage et l'incendie des maisons doivent commencer dans la nuit, à l'heure où le sénat doit se séparer. Cependant Mallius approche de la ville avec une armée composée des vétérans de Sylla : elle se montrera aux portes au moment marqué pour le carnage ; et Catilina, sortant pour se mettre à leur tête, doit aisément se rendre maître d'une ville livrée au dedans aux flammes et au glaive, et en même temps attaquée au dehors. Tel est son plan de destruction, conforme à l'histoire, aussi bien combiné que bien conduit, favorisé par les conjonctures, puisque les Romains n'avaient point d'armée en Italie, et que Catilina avait de secrètes intelligences et de nombreux appuis jusque dans le sénat; plan dont le succès n'était que trop vraisemblable, si, comme le dit Salluste, Rome n'avait eu alors Cicéron pour consul.

Par cette disposition des lieux et des moyens, et par le rapprochement des uns et des autres, le poëte a tout mis sous la main de Catilina et sous les yeux du spectateur, a établi le danger et fondé la vraisemblance, et il ne reste pour Rome que le génie de Cicéron. C'était là le véritable esprit du sujet prescrit par l'histoire et par le bon sens, et l'on ne verra pas sans étonnement à quel point Crébillon s'en est éloigné.

Aurélie, alarmée des apprêts qu'elle voit faire dans sa maison, témoigne à Catilina ses craintes et ses soupçons. Elle aime son époux, mais elle ne partage point ses crimes; et, loin qu'elle soit dans son secret, elle veut en vain le lui arracher. Elle n'en tire que des réponses vagues; elle sait seulement que Catilina est à la tête d'un parti, et qu'il médite un grand dessein; lui-même l'avoue et veut lui en faire concevoir les plus hautes espérances: elle n'en conçoit que plus de crainte. On annonce l'approche du consul, et Aurélie se retire après une scène assez faible, et même à peu près inutile, mais bien rachetée par celle qui suit, entre Cicéron et Catilina, et qui est d'une grande beauté. L'intention du consul est de sonder ou d'intimider, s'il est possible, ce profond et hardi scélérat. Il ne vient à bout ni de l'un ni de l'autre: mais il annonce et il soutient toute la supériorité de son âme; c'est un magistrat qui parle à un coupable.

Avant que le sénat se rassemble à ma voix,
Je viens, Catilina, pour la dernière fois,
Apporter le flambeau sur le bord de l'abîme
Où votre aveuglement vous conduit par le crime.

CATILINA.

Qui? vous!

CICÉRON.

Moi.

CATILINA.

C'est ainsi que votre inimitié...

CICÉRON.

C'est ainsi que s'explique un reste de pitié [1].
Vos cris audacieux, votre plainte frivole,
Ont assez fatigué les murs du Capitole.
Vous feignez de penser que Rome et le sénat
Ont avili dans moi l'honneur du consulat.
Concurrent malheureux à cette place insigne,
Votre orgueil l'attendait : mais en étiez-vous digne?
La valeur d'un soldat, le nom de vos aïeux,
Ces prodigalités d'un jeune ambitieux,
Ces jeux et ces festins qu'un vain luxe prépare,
Étaient-ils un mérite assez grand, assez rare,
Pour vous faire espérer de dispenser des lois
Au peuple souverain qui règne sur les rois?
A vos prétentions j'aurais cédé peut-être,
Si j'avais vu dans vous ce que vous deviez être.
Vous pouviez de l'état être un jour le soutien;
Mais, pour être consul, devenez citoyen.
Pensez-vous affaiblir ma gloire et ma puissance
En décriant mes soins, mon état, ma naissance?
Dans ces temps malheureux, dans nos jours corrompus,
Faut-il des noms à Rome? Il lui faut des vertus.

[1] *Non ut odio permotus esse videar, quo debeo, sed ut misericordiâ, quæ tibi nulla debetur.* (Cic., *in Catil.*, *I*. 7.)

Ma gloire (et je la dois à ces vertus sévères)
Est de ne rien tenir des grandeurs de mes pères.
Mon nom commence en moi : de votre honneur jaloux,
Tremblez que votre nom ne finisse dans vous.

Telle est la sorte de dignité que Cicéron devait opposer à l'orgueil de Catilina, qui, toujours enflé de sa haute naissance, s'indignait qu'on lui eût préféré un plébéien qui lui disputait le consulat. Il semble d'abord éviter une discussion qu'il craint : il veut voir jusqu'à quel point Cicéron l'a pénétré.

Vous abusez beaucoup, magistrat d'une année,
De votre autorité passagère et bornée.

La réponse du consul fait bientôt voir que rien ne lui est échappé :

Si j'en avais usé, vous seriez dans les fers,
Vous, l'éternel appui des citoyens pervers ;
Vous qui, de nos autels souillant les priviléges,
Portez jusqu'aux lieux saints vos fureurs sacriléges ;
Qui comptez tous vos jours, et marquez tous vos pas
Par des plaisirs affreux ou des assassinats ;
Qui savez tout braver, tout oser et tout feindre ;
Vous enfin qui, sans moi, seriez peut-être à craindre.
Vous avez corrompu tous les dons précieux
Que pour un autre usage ont mis en vous les dieux.
Courage, adresse, esprit, grâce, fierté sublime,
Tout dans votre âme aveugle est l'instrument du crime [1].

[1] *Quum industriæ subsidia, atque instrumenta virtutis, in libidine audaciâque consumerentur.* (Cic., *in Catil.*, *II*, 5.)

Je détournais de vous des regards paternels
Qui veillaient au destin du reste des mortels.
Ma voix que craint l'audace, et que le faible implore,
Dans le rang des Verrès ne vous mit point encore.
Mais, devenu plus fier par tant d'impunité,
Jusqu'à trahir l'état vous avez attenté.
Le désordre est dans Rome, il est dans l'Étrurie;
On parle de Préneste, on soulève l'Ombrie.
Les soldats de Sylla, de carnage altérés,
Sortent de leur retraite, au meurtre préparés :
Mallius en Toscane arme leurs mains féroces.
Les coupables soutiens de ces complots atroces
Sont tous vos partisans, déclarés ou secrets;
Partout le nœud du crime unit vos intérêts.
Ah! sans qu'un jour plus grand éclaire ma justice,
Sachez que je vous crois leur chef ou leur complice;
Que j'ai partout des yeux, que j'ai partout des mains;
Que, malgré vous encore, il est de vrais Romains;
Que ce cortége affreux d'amis vendus au crime
Sentira comme vous l'équité qui m'anime.
Vous n'avez vu dans moi qu'un rival de grandeur :
Voyez-y votre juge et votre acccusateur,
Qui va dans un moment vous forcer de répondre
Au tribunal des lois qui doivent vous confondre,
Des lois qui se taisaient sur vos crimes passés,
De ces lois que je venge et que vous renversez.

C'est là de la vraie grandeur. Cicéron prouve à Catilina qu'il rend justice à ses talens et qu'il a démêlé ses complots, qu'il le juge et ne le craint pas. Quelle noblesse intéressante dans ces vers!

Vous avez corrompu tous les dons précieux
Que pour un autre usage ont mis en vous les dieux.
Courage, adresse, esprit, grâce, fierté sublime,
Tout dans votre âme aveugle est l'instrument du crime.

Et dans ceux-ci, quelle élévation !

Je détournais de vous des regards paternels
Qui veillaient au destin du reste des mortels.

Comme cette pitié, qui déplore l'abus des qualités heureuses, et qui veut pardonner des fautes qu'on peut réparer, met Cicéron et Catilina à leur véritable place ! Le conspirateur, qui voit qu'on ne désespère pas encore de lui, essaie de dissimuler.

Je vous ai déjà dit, seigneur, que votre place
Avec Catilina permet peu cette audace.
Mais je veux pardonner des soupçons si honteux,
En faveur de l'état que nous servons tous deux.
Je fais plus, je respecte un zèle infatigable,
Aveugle, je l'avoue, et pourtant estimable.
Ne me reprochez plus tous mes égaremens,
D'une ardente jeunesse impétueux enfans;
Le sénat m'en donna l'exemple trop funeste :
Cet emportement passe, et le courage reste.
Ce luxe, ces excès, ce fruit de la grandeur,
Sont les vices du temps, et non ceux de mon cœur.
Songez que cette main servit la république;
Que, soldat en Asie, et juge dans l'Afrique,
J'ai, malgré nos excès et nos divisions,
Rendu Rome terrible aux yeux des nations.
Moi, je la trahirais ! moi qui l'ai su défendre !

Mais il n'en impose pas à un homme aussi clairvoyant que Cicéron.

Marius et Sylla, qui la mirent en cendre,
Ont mieux servi l'état, et l'ont mieux défendu.

Les tyrans ont toujours quelque ombre de vertu;
Ils soutiennent les lois avant de les abattre.

CATILINA.

Ah! si vous soupçonnez ceux qui savent combattre,
Accusez donc César, et Pompée, et Crassus.
Pourquoi fixer sur moi vos yeux toujours déçus?
Parmi tant de guerriers dont on craint la puissance,
Pourquoi suis-je l'objet de votre défiance?
Pourquoi me choisir, moi? Par quel zèle emporté...

CICÉRON.

Vous-même jugez-vous : l'avez-vous mérité?

La feinte n'a pu réussir : Catilina, poussé à bout, revient à sa fierté qu'il avait voulu plier un moment, et menace quand il n'a pu tromper.

Non. Mais j'ai trop daigné m'abaisser à l'excuse;
Et plus je me défends, plus Cicéron m'accuse.
Si vous avez voulu me parler en ami,
Vous vous êtes trompé : je suis votre ennemi.
Si c'est en citoyen, comme vous je crois l'être;
Et si c'est en consul, ce consul n'est pas maître.
Il préside au sénat, et je peux l'y braver.

Mais aussi dans ce même moment, Cicéron oppose à l'insolente audace de son ennemi la fermeté d'un juge qui sait faire usage de ses droits et de son pouvoir.

J'y punis les forfaits; tremble de m'y trouver.
Malgré toute ta haîne, à mes yeux méprisable,
Je t'y protégerai, si tu n'es point coupable.
Fuis Rome, si tu l'es.

Le comble de l'humiliation pour un homme aussi

altier que Catilina, c'est sans doute la protection qu'on lui offre dans le moment où il croit faire tout trembler. Aussi ne peut-il soutenir plus long-temps un entretien où il est si peu ménagé.

> C'en est trop; arrêtez.
> C'est trop souffrir le zèle où vous vous emportez.
> De vos vagues soupçons j'ai dédaigné l'injure;
> Mais, après tant d'affronts que mon orgueil endure,
> Je veux que vous sachiez que le plus grand de tous
> N'est pas d'être accusé, mais protégé par vous.

On voit que dans cette conversation tous deux ont été ce qu'ils devaient être; Catilina est fier, mais Cicéron est grand; et n'est-ce pas un plaisir réel pour les hommes instruits de retrouver sur le théâtre ces fameux personnages tels qu'ils les ont vus dans l'histoire ?

Caton n'est pas moins fidèlement représenté : c'est lui qui seconde les soins, le zèle et la vigilance du consul; c'est dans sa bouche que le poëte a mis la censure des vices du siècle, de la faiblesse et la jalousie du sénat, l'éloge et presque l'apothéose du sauveur des Romains; c'est lui qui a pour César une haine toujours soupçonneuse, une aversion toujours implacable : il semble deviner un tyran. Il voit César dans l'avenir, et ne le distingue pas de Catilina. Cicéron, non moins patriote, mais beaucoup moins austère, voit aussi bien que Caton tout ce qu'on doit craindre de l'ambition de César, mais aperçoit ce

qui échappe à Caton, la prodigieuse différence de caractère, d'âme et de talens, qui est entre César et Catilina. Il ne confond pas l'ambition d'un grand homme avec les attentats d'un brigand déterminé et féroce. Caton ne tient aucun compte des qualités ni des vertus de César; Cicéron voudrait les diriger. On reconnaît de loin celui qui aimera mieux mourir que de voir régner le vainqueur de Pharsale, et celui qui osera dans le sénat exhorter le dictateur à rétablir la république. Cicéron est plus homme d'état, Caton est plus républicain. Cette diversité se fait remarquer ici par une foule de traits qui forment un accord frappant entre la tragédie et l'histoire, et c'est le mérite particulier de cette dernière scène du premier acte. Elle est peu de chose dans l'action; Caton vient y rendre compte au consul de l'exécution de ses ordres. Il a fait armer les chevaliers romains, qui sont la plus sûre défense de la ville; et l'on sait qu'en effet ils rendirent alors les plus grands services, et qu'on en fut surtout redevable à l'affection qu'ils portaient à Cicéron. Un pareil détail ne pourrait fournir ailleurs qu'une scène de confident; mais quand Voltaire fait paraître ensemble Cicéron et Caton, on doit s'attendre qu'il saura les faire parler.

CATON.

Ah! qui sert son pays sert souvent un ingrat.

Votre mérite même irrite le sénat;
Il voit d'un œil jaloux cet éclat qui l'offense.

CICÉRON.

Les regards de Caton seront ma récompense.
Au torrent de mon siècle, à son iniquité,
J'oppose ton suffrage et la postérité.
Faisons notre devoir : les dieux feront le reste.

Caton ne peut se persuader que Mallius, un simple tribun militaire, osât marcher vers Rome à la tête d'un corps de rebelles, s'il n'était secrètement encouragé et soutenu par des hommes plus puissans.

Les premiers du sénat nous trahissent peut-être.
Des cendres de Sylla les tyrans vont renaître :
César fut le premier que mon cœur soupçonna.
Oui, j'accuse César.

CICÉRON.

Et moi, Catilina.
De brigues, de complots, de nouveautés avide,
Vaste dans ses projets, impétueux, perfide,
Plus que César encor je le crois dangereux,
Beaucoup plus téméraire, et bien moins généreux.
Je viens de lui parler : j'ai vu sur son visage,
J'ai vu dans ses discours son audace et sa rage,
Et la sombre hauteur d'un esprit affermi,
Qui se lasse de feindre, et parle en ennemi.
. . . .
César peut conjurer. Mais je connais son âme;
Je sais quel noble orgueil le domine et l'enflamme :
Son cœur ambitieux ne peut être abattu
Jusqu'à servir en lâche un tyran sans vertu.
Il aime Rome encore, il ne veut point de maître;
Mais je prévois trop bien qu'un jour il voudra l'être.

Tous deux jaloux de plaire, et plus de commander,
Ils sont montés trop haut pour jamais s'accorder:
Par leur désunion Rome sera sauvée.
Allons, n'attendons pas que, de sang abreuvée,
Elle tende vers nous ses languissantes mains,
Et qu'on donne des fers aux maîtres des humains.

A l'époque où l'action se passe, César, jeune encore, fut effectivement ce qu'il est ici aux yeux de Cicéron. Il aimait Catilina; il fut dans le secret de la conspiration, mais il ne s'y engagea pas. Il observait les événemens, et voyait avec plaisir un excès de corruption et de désordre dont il espérait de pouvoir un jour profiter. Il estimait singulièrement Cicéron, et même était disposé à l'aimer; mais il excitait contre lui Clodius, qu'il méprisait, et n'était pas fâché qu'on ne pût être un bon citoyen sans beaucoup de dangers et d'ennemis. Un ambitieux dans une république doit toujours désirer qu'on décourage la vertu et l'amour de la patrie.

Ce portrait du génie naissant de César est depuis long-temps pour les connaisseurs, une des choses où Voltaire a montré le plus de talent pour cette partie de l'art dramatique qui consiste dans la peinture des grands caractères. Il éclate surtout dans la conversation que César et Catilina ont ensemble à la troisième scène du second acte, en ce genre l'une des plus belles du théâtre. L'objet de Catilina est d'engager César à entrer dans la conjuration; et s'il ne peut l'y déterminer, il doit

le mettre au nombre des proscrits. Mais il a de la peine à s'y résoudre; et quand Céthégus, avant cette entrevue, lui dit,

. . . . Si par ton artifice
Tu ne peux réussir à t'en faire un complice,
Dans le rang des proscrits faut-il placer son nom?
Faut-il confondre enfin César et Cicéron?

il répond :

C'est là ce qui m'occupe, et s'il faut qu'il périsse,
Je me sens étonné de ce grand sacrifice :
Il semble qu'en secret, respectant son destin,
Je révère dans lui l'honneur du nom romain.

On peut dire que ce sentiment est bien délicat pour un homme de cette trempe; mais il faut songer que du moins Catilina n'est pas un scélérat vulgaire; et cette sorte de respect qu'il a pour César lui fait honneur à lui-même, en même temps qu'il réveille en nous la grande idée que nous avons de César. L'opinion qu'il en a est très-bien rendue dans ces vers d'une scène du même acte avec un autre conjuré, Lentulus-Sura.

. . . . . . César est aimé du peuple et du sénat :
Politique, guerrier, pontife, magistrat,
Terrible dans la guerre, et grand dans la tribune,
Par cent chemins divers il court à la fortune.

Enfin César et Catilina sont vis-à-vis l'un de l'autre; ils méritent d'être entendus.

Hé bien! César, hé bien! toi de qui la fortune,
Dès le temps de Sylla, me fut toujours commune,

Toi dont j'ai présagé les éclatans destins,
Toi né pour être un jour le premier des Romains,
N'es-tu donc aujourd'hui que le premier esclave
Du fameux plébéien qui t'irrite et te brave?
Tu le hais, je le sais, et ton œil pénétrant
Voit, pour s'en affranchir, ce que Rome entreprend.
Et tu balancerais! et ton ardent courage
Craindrait de nous aider à sortir d'esclavage.
Des destins de la terre il s'agit aujourd'hui,
Et César souffrirait qu'on les changeât sans lui!
Quoi! n'es-tu plus jaloux du grand nom de Pompée?
Ta haine pour Caton s'est-elle dissipée?
N'es-tu pas indigné de servir les autels,
Quand Cicéron préside aux destins des mortels,
Quand l'obscur habitant des rives du Fibrène
Siége au-dessus de toi sur la pourpre romaine?
Souffriras-tu long-temps tous ces rois fastueux,
Cet heureux Lucullus, brigand voluptueux,
Fatigué de sa gloire, énervé de mollesse;
Un Crassus étonné de sa propre richesse,
Dont l'opulence avide, osant nous insulter,
Asservirait l'état, s'il daignait l'acheter?
Ah! de quelque côté que tu jettes la vue,
Vois Rome turbulente, ou Rome corrompue;
Vois ces lâches vainqueurs, en proie aux factions,
Disputer, dévorer le sang des nations.
Le monde entier t'appelle et tu restes paisible!
Veux-tu laisser languir ce courage invincible?
De Rome qui te parle as-tu quelque pitié?
César est-il fidèle à ma tendre amitié?

Il l'a pris par tous les moyens possibles, par la jalousie, par la haine, par l'ambition, par l'amour-propre, par l'amitié; et vous avez sans doute remarqué, messieurs, comme les personnages les plus considérables de ce temps-là, Lu-

cullus, Crassus, sont crayonnés en passant. De pareils ouvrages sont une espèce de galerie vivante où les hommes les plus fameux de l'antiquité s'offrent tour à tour à l'œil fait pour les reconnaître.

CÉSAR.

Oui, si dans le sénat on te fait injustice,
César te défendra ; compte sur mon service.
Je ne peux te trahir : n'exige rien de plus.

CATILINA.

Et tu bornerais là tes vœux irrésolus?
C'est à parler pour moi que tu peux te réduire?

CÉSAR.

J'ai pesé tes projets : je ne veux pas leur nuire.
Je peux leur applaudir : je n'y veux point entrer.

CATILINA.

J'entends : pour les heureux tu veux te déclarer.
Des premiers mouvemens spectateur immobile,
Tu veux ravir les fruits de la guerre civile,
Sur nos communs débris établir ta grandeur.

L'idée de Catilina est très-vraisemblable : elle n'est pas même dépourvue de réalité, et le spectateur est tout prêt à l'adopter. Mais la réponse de César, à laquelle on ne s'attend pas, va l'élever bientôt fort au-dessus de cette politique commune ; et c'est ici que la scène prend ce caractère de grandeur romaine qu'on n'avait guère vu au théâtre depuis la scène immortelle de Sertorius et de Pompée.

CÉSAR.

Non, je veux des dangers plus dignes de mon cœur

Ma haine pour Caton, ma fière jalousie
Des lauriers dont Pompée est couvert en Asie,
Le crédit, les honneurs, l'éclat de Cicéron,
Ne m'ont déterminé qu'à surpasser leur nom.
Sur les rives du Rhin, de la Seine et du Tage,
La victoire m'appelle, et voilà mon partage.

Et voilà en effet César : le désir de commander se confondait en lui avec le besoin de la gloire. C'est lui qui disait qu'*il aurait mieux aimé être le premier dans un village que le second dans Rome* : voilà l'ambitieux. Mais c'est lui aussi qui, devant la statue d'Alexandre, répandit ces larmes si noblement jalouses, en songeant qu'à son âge Alexandre avait conquis une partie du monde : voilà le grand homme. La suite de cette scène le développe tout entier.

CATILINA.

Commence donc par Rome, et songe que demain
J'y pourrais avec toi marcher en souverain.

CÉSAR.

Ton projet est bien grand, peut-être téméraire ;
Il est digne de toi : mais, pour ne te rien taire,
Plus il doit t'agrandir, moins il est fait pour moi.

CATILINA.

Comment ?

CÉSAR.

Je ne veux pas servir ici sous toi.

CATILINA.

Ah ! crois qu'avec César on partage sans peine.

CÉSAR.

On ne partage point la grandeur souveraine.

Va, ne te flatte pas que jamais à son char
L'heureux Catilina puisse enchaîner César.
Tu m'as vu ton ami, je le suis, je veux l'être;
Mais jamais mon ami ne deviendra mon maître.
Pompée en serait digne, et, s'il l'ose tenter,
Ce bras levé sur lui l'attend pour l'arrêter.
Sylla, dont tu reçus la valeur en partage,
Dont j'estime l'audace, et dont je hais la rage,
Sylla nous a réduits à la captivité;
Mais s'il ravit l'empire, il l'avait mérité :
Il soumit l'Hellespont, il fit trembler l'Euphrate,
Il subjugua l'Asie, il vainquit Mithridate.
Qu'as-tu fait? quels états, quels fleuves, quelles mers,
Quels rois par toi vaincus ont adoré nos fers?
Tu peux, avec le temps, être un jour un grand homme;
Mais tu n'as pas acquis le droit d'asservir Rome :
Et mon nom, ma grandeur et mon autorité
N'ont point encor l'éclat et la maturité,
Le poids qu'exigerait une telle entreprise.
Je vois que tôt ou tard Rome sera soumise.
J'ignore mon destin; mais, si j'étais un jour
Forcé par les Romains de régner à mon tour,
Avant que d'obtenir une telle victoire,
J'étendrai, si je puis, leur empire et leur gloire;
Je serai digne d'eux, et je veux que leurs fers,
D'eux-mêmes respectés, de lauriers soient couverts.

Ce n'est pas là une grandeur idéale; c'est celle qui demande plus que de l'imagination poétique; c'est celle qui consiste dans la création d'un langage qui soit au niveau des grandes choses. Pour faire parler ainsi César, il fallait l'avoir étudié dans l'histoire et le connaître parfaitement. Il fallait se souvenir que le but de tous ses efforts, l'objet de sa réunion avec Pompée et Crassus,

qu'on appela le premier triumvirat, fut d'obtenir le commandement dans les Gaules, où les Romains n'avaient pas encore porté leurs armes, d'ailleurs victorieuses dans les trois parties du monde; qu'ainsi le premier effort de son ambition fut de briguer des dangers, son premier succès de les obtenir, sa première fortune d'aller attaquer des peuples redoutés des Romains depuis quatre cents ans, et regardés par eux-mêmes comme les plus belliqueux de la terre; qu'il y resta dix ans; qu'il soumit des contrées qui n'étaient pas même connues des Romains; qu'il n'en voulut sortir qu'après avoir tout subjugué, et que, pendant ces dix années, il laissa ses concurrens régner paisiblement dans Rome, tandis qu'il combattait dans les Gaules, et jouir d'un pouvoir qu'il n'eût tenu qu'à lui de partager, s'il n'eût voulu que du pouvoir. Mais il voulait des triomphes et de la renommée; il pensait, il agissait comme il parle ici. On aime à entendre un homme qui veut faire de si grandes choses dire à un Catilina, qui ne veut que régner : *Qu'as-tu fait?* Quand il dit,

> Je vois que tôt ou tard Rome sera soumise,

on sent que c'est à lui de la soumettre; et quand il ajoute que, s'il devient le maître de Rome, il en sera digne, on avoue qu'il dit vrai, et on lui pardonne.

Je ne vois qu'un seul mot de répréhensible dans ce dialogue sublime :

> . . Jamais mon ami ne deviendra mon maître.
> *Pompée en serait digne.*

Cet hémistiche me fait de la peine; il n'est pas de César : non, jamais César n'a dit que quelqu'un fût *digne d'être son maître*. Sûrement le poëte a voulu dire que Pompée, par ses talens et ses exploits, était digne de commander dans Rome, mais non pas de commander à César; et ce qui le prouve, c'est qu'il ajoute :

> Et, s'il l'ose tenter,
> Ce bras levé sur lui l'attend pour l'arrêter.

Voltaire, pour cette fois, n'a pas rendu sa pensée : c'est l'espèce de faute la plus rare dans les grands écrivains.

Catilina, que le parallèle avec Sylla n'a pas dû flatter, se hâte d'en venir au résultat, et le presse avec une impatience mêlée d'aigreur.

> Le moyen que je t'offre est plus aisé peut-être.
> Qu'était donc ce Sylla qui s'est fait notre maître?
> Il avait une armée, et j'en forme aujourd'hui;
> Il m'a fallu créer ce qui s'offrait à lui.
> Il profita des temps, et moi je les fais naître.
> Je ne dis plus qu'un mot : il fut roi, veux-tu l'être?
> Veux-tu de Cicéron subir ici la loi,
> Vivre son courtisan, ou régner avec moi?

Il entre de la menace dans cette alternative; et

César, avant de quitter Catilina, se croit obligé de lui faire entendre qu'il n'est pas plus capable de le redouter que d'abuser de sa confidence.

Je ne veux l'un ni l'autre : il n'est pas temps de feindre.
J'estime Cicéron sans l'aimer ni le craindre.
Je t'aime, je l'avoue, et je ne te crains pas.
Divise le sénat, abaisse des ingrats :
Tu le peux, j'y consens; mais si ton âme aspire,
Jusqu'à m'oser soumettre à ton nouvel empire,
Ce cœur sera fidèle à tes secrets desseins,
Et ce bras combattra l'ennemi des Romains.

Cette scène, où la beauté des vers est égale à celle des pensées, a encore le mérite de préparer le dénoûment et de motiver toute la conduite de César dans le cours de la pièce. On le verra en effet défendre Catilina dans le sénat, sans pourtant se compromettre, et le combattre sans en avoir cherché l'occasion.

Dans des sujets de cette nature, les rôles même inférieurs doivent être travaillés avec le plus grand soin. Les principaux agens d'une conspiration ne doivent pas être de simples confidens du chef. Voltaire a donné à Céthégus et à Lentulus un caractère marqué et différent. Céthégus paraît servir Catilina par penchant : il est subjugué; il admire son génie; il désire son élévation; il est prêt à tout faire pour lui, sans songer à lui disputer rien. Lentulus, enorgueilli du sang des Cornéliens qui coule dans ses veines, est entré dans le parti de

Catilina par ambition, et aspire à régner avec lui. Catilina le peint dans ce seul vers qu'il dit à Céthégus :

> Sais-tu que de César il ose être jaloux ?

La scène où il témoigne à Catilina son mécontentement de le voir rechercher César, où il lui déclare même qu'il renonce à tout, si César a sur lui quelque avantage, est une peinture très-vraie des difficultés qu'éprouve un chef de parti à concilier les intérêts et les passions de tous ceux dont il a besoin. Il n'y a pas dans toute la pièce une scène de confident : elles sont toutes de caractères et de mœurs.

Ce second acte finit par représenter l'assemblée des conjurés. Catilina les harangue avec la sorte d'éloquence convenable au sujet; mais son discours ne peut être que le résumé de tout ce qu'il a dit en détail dans les scènes précédentes. Celle-ci n'offre rien de nouveau, rien d'important; et dans tout ce second acte, l'action n'a pas fait un pas. Elle avance même fort peu dans le troisième. Tout se passe en préparatifs et en menaces du côté des conjurés, en précautions de la part du consul. Il fait arrêter quelques affranchis en présence de Catilina, de Lentulus et de Céthégus, et l'on ne voit pas ni que cet acte d'autorité soit bien motivé, ni qu'il exige la présence du consul, ni qu'il produise rien, puisque, dans le quatrième

acte, Cicéron ne paraît avoir tiré d'eux aucune lumière nouvelle. En général, le défaut de ces trois premiers actes, c'est le manque d'action et la faiblesse de l'intrigue; et c'est l'inconvénient ordinaire de ces sortes de sujets. Le second acte commence par ces vers que dit Céthégus à Catilina:

Tandis que tout s'apprête et que ta main hardie
Va de Rome et du monde allumer l'incendie,
Tandis que ton armée approche de ces lieux,
Sais-tu ce qui se passe en ces murs odieux?

On croirait que ces vers annoncent quelque événement. Catilina répond, à la vérité en très-beaux vers, qu'il sait que le consul se prépare à repousser l'orage sans savoir de quel côté il viendra, et le reste de la scène ne contient que des développemens. Catilina commence encore le troisième acte par ce vers:

Tout est-il prêt enfin, l'armée avance-t-elle?

Ainsi l'on attend toujours, et l'on n'agit point Peut-être l'auteur se serait-il ménagé plus de ressources, s'il eût mis en scène Nonnius, le père d'Aurélie; peut-être, en saisissant supérieurement l'esprit de son sujet, n'en a-t-il pas conçu le plan et noué l'intrigue avec assez de force. Le nœud principal, qui est l'événement de la conspiration, ne pouvant offrir qu'un dénoûment, il était né-

cessaire d'y mêler le jeu des passions tragiques pour échauffer et remplir la pièce. Aurélie pouvait lui en fournir les moyens; mais ce rôle est le plus faible de tous, ou plutôt c'est le seul qui soit faible : c'est la partie qui demandait de l'invention, et Voltaire l'a négligée. Cet ouvrage est un tableau de la plus belle couleur; l'expression des têtes est parfaite, tous les accessoires sont soignés, mais il n'y a pas assez de mouvement et d'effet. Aurélie est un personnage trop passif; dès le deuxième acte, Catilina donne ordre de la faire sortir de Rome avec son fils :

Nos femmes, nos enfans,
Ne doivent point troubler ces terribles momens.

Au troisième, elle a reçu une lettre de son père qui lui révèle tous les crimes de son époux. Elle la lui montre, et Catilina, un moment après, apprend que Nonnius arrive et va tout découvrir au consul; que l'entreprise sur Préneste a été manquée, et n'a servi qu'à éventer ses complots. Aurélie, effrayée du danger qui le menace, s'engage à fléchir Nonnius, pourvu que Catilina renonce à ses projets criminels; il paraît y consentir. Elle le quitte pour travailler à le sauver, et il prend le parti d'assassiner Nonnius avant qu'il puisse parler à Cicéron. Ce parti est bien dans son caractère, et un meurtre ne doit pas lui coûter. Ce meurtre produit au quatrième acte

une situation tragique, et met en évidence toute la conspiration et l'âme atroce de Catilina. Cet acte est sans contredit le plus théâtral de la pièce; le ressort en est bien conçu; mais je crois que le poëte l'a mis en œuvre beaucoup trop tard, et que, s'il s'en fût servi dans les premiers actes, s'il lui avait donné plus de jeu et d'action, il en eût tiré de bien plus grands effets dans le quatrième, et aurait eu de quoi faire une véritable intrigue, la seule chose qui manque à cette tragédie pour être un chef-d'œuvre. Quoi qu'il en soit, voyons ce qu'il a fait au quatrième acte. Le lieu de la scène, qui doit être changé, est le temple de Tellus, où va s'assembler le sénat. On voit paraître d'abord Lentulus et Céthégus qui s'entretiennent à l'écart de leur dessein, de leurs espérances et de leurs craintes; c'est une conversation de conjurés. Les sénateurs arrivent en foule; et Caton, qui a observé en entrant les deux conspirateurs, dit à Lucullus:

Lucullus, je me trompe, ou ces deux confidens
S'occupent en secret de soins trop importans.
Le crime est sur leur front qu'irrite ma présence:
Déjà la trahison marche avec arrogance.
Le sénat, qui la voit, cherche à dissimuler.
Le démon de Sylla semble nous aveugler:
L'âme de ce tyran dans le sénat respire.

CÉTHÉGUS.

Je vous entends assez, Caton; qu'osez-vous dire?

CATON.

Que les dieux du sénat, les dieux de Scipion,
Qui contre toi peut-être ont inspiré Caton,
Permettent quelquefois les attentats des traîtres;
Qu'ils ont à des tyrans asservi nos ancêtres;
Mais qu'ils ne mettront pas en de pareilles mains
La maîtresse du monde et le sort des humains.
J'ose encore ajouter que son puissant génie,
Qui n'a pu qu'une fois souffrir la tyrannie,
Pourra, dans Céthégus et dans Catilina,
Punir tous les forfaits qu'il permit à Sylla.

CÉSAR.

Caton, que faites-vous? et quel affreux langage!
Toujours votre vertu s'explique avec outrage;
Vous révoltez les cœurs, au lieu de les gagner.

CATON.

Sur les cœurs corrompus vous cherchez à régner.
Pour les séditieux César toujours facile
Conserve en nos périls un courage tranquille.

CÉSAR.

Caton, il faut agir dans les jours de combats;
Je suis tranquille ici : ne vous en plaignez pas.

CATON.

Je plains Rome, César, et je la vois trahie.
O ciel! pourquoi faut-il qu'aux climats de l'Asie
Pompée, en ces périls, soit encore arrêté?

CÉSAR.

Quand César est pour vous, Pompée est regretté!

CATON.

L'amour de la patrie anime ce grand homme.

CÉSAR.

Je lui dispute tout, jusqu'à l'amour de Rome.

En écoutant ce dialogue, on croit être dans le sénat romain. Cicéron arrive précipitamment : il instruit les sénateurs de la mort de Nonnius, tué par deux assassins au moment où il entrait dans Rome. L'un d'eux s'est sauvé à la faveur de la nuit; Cicéron vient d'arrêter l'autre.

> Je l'ai mis dans les fers, et j'ai su que le traître
> Avait Catilina pour complice et pour maître.

Catilina lui-même entre à ces mots.

> Oui, sénat; j'ai tout fait.

Cette situation est frappante : c'est un vrai coup de théâtre. L'audace de Catilina étonne d'abord : avouer le meurtre d'un sénateur et s'en vanter! Mais il accuse Nonnius d'être le chef et l'âme de la conspiration dont Rome est alarmée; il en donne pour preuve l'amas d'armes cachées qu'on trouvera dans sa maison. Il prétend avoir agi comme ces anciens Romains qui s'étaient immortalisés en faisant justice des ennemis de l'état sans s'astreindre aux formes des lois. Cette imposture est sans doute peu vraisemblable, et n'en impose pas un moment à Cicéron; mais ce qui peut la justifier, c'est que la suite de la scène fait voir que Catilina cherche moins à faire croire cette fable qu'à jeter la division dans le sénat, à faire déclarer ses partisans secrets, à intimider ses ennemis. Il n'a besoin que d'un prétexte spécieux, et les armes

déposées chez Nonnius en sont un. Il insiste pour que l'on s'assure du fait : le consul en donne l'ordre, et y ajoute celui d'amener Aurélie. Cet ordre était nécessaire pour que le spectateur pût la voir paraître dans le sénat sans blesser les usages reçus. Cependant Cicéron est indigné que les mensonges impudens d'un scélérat puissent éblouir un moment les sénateurs ; mais il l'est bien plus quand il voit César en prendre la défense ; et c'est ici que l'auteur a fouillé profondément dans la corruption de ces temps abominables. Cicéron tonne contre l'assassin ; César, avec un calme perfide, lui répond :

C'est la cause de Rome : il faut qu'on l'éclaircisse.
Aux droits de nos égaux est-ce à nous d'attenter ?
Toujours dans ses pareils il faut se respecter.
Trop de sévérité tient de la tyrannie.

CATON.

Trop d'indulgence ici tient de la perfidie.
Quoi ! Rome est d'un côté, de l'autre un assassin ;
C'est Cicéron qui parle, et l'on est incertain !

CÉSAR.

Il nous faut une preuve ; on n'a que des alarmes.
Si l'on trouve en effet ces parricides armes,
Et si de Nonnius le crime est avéré,
Catilina nous sert, et doit être honoré.

Et tout bas à Catilina :

Tu me connais : en tout je te tiendrai parole.

Ce dernier mot dit tout au spectateur intelligent,

et Cicéron le devine sans l'avoir entendu ; il s'écrie dans sa douleur éloquente :

O Rome ! ô ma patrie ! ô dieux du Capitole !
Ainsi d'un scélérat un héros est l'appui !
Agissez-vous pour vous en nous parlant pour lui ?
César, vous m'entendez ; et Rome, trop à plaindre,
N'aura donc désormais que ses enfans à craindre ?

César se tait, quoique le reproche soit vif. Mais il en a fait assez pour encourager tout le parti de Catilina : on s'en aperçoit à ce que dit Clodius :

Rome est en sûreté : César est citoyen.
Qui peut avoir ici d'autre avis que le sien ?

Ce dernier vers est remarquable : c'est avec ce langage qu'on a cent fois intimidé ceux qui sont honnêtes et faibles ; c'est ainsi que, par toutes sortes de considérations diverses, quand les hommes sont rassemblés, la plupart ont un avis qui n'est pas le leur. Le poëte nous révèle ici le secret de la vraie force de Catilina ; mais il a su s'approprier aussi l'âme et le langage de l'orateur romain, et il a imité, en cet endroit, un morceau des *Catilinaires* : c'est l'alliance la plus honorable de l'éloquence et de la poésie.

C'en est trop : je ne vois dans ces murs menacés
Que conjurés ardens et citoyens glacés.
Catilina l'emporte, et sa tranquille rage,
Sans crainte et sans danger, médite le carnage.
Au rang des sénateurs il est encore admis ;

Il proscrit le sénat, et s'y fait des amis;
Il dévore des yeux le fruit de tous ses crimes:
Il vous voit, vous menace, et marque ses victimes [1] :
Et lorsque je m'oppose à tant d'énormités,
César parle de droits et de formalités!
Clodius à mes yeux de son parti se range!
Aucun ne veut souffrir que Cicéron le venge.
Nonnius par ce traître est mort assassiné :
N'avons-nous pas sur lui le droit qu'il s'est donné?
Le devoir le plus saint, la loi la plus chérie,
Est d'oublier la loi pour sauver la patrie.
Mais vous n'en avez plus.

Aurélie entre, tenant à la main le poignard sanglant qu'elle a retiré du sein de son père : elle demande justice contre l'assassin, qu'elle ne connaît pas : Cicéron le lui montre.

Le voici.

AURÉLIE.

Dieux!

CICÉRON.

C'est lui, lui qui l'assassina,
Qui s'en ose vanter.

AURÉLIE.

O ciel! Catilina!

Et dans le même moment on revient de chez Nonnius : on a trouvé les armes, et les affranchis arrêtés ne déposent que contre lui. La situation

[1] *Vivit? imò verò etiam in senatum venit; fit publici consilii particeps; notat et designat oculis ad cædem unumquemque nostrûm.* (Cic., *in Catil.*, *I*, 1.)

est terrible pour Aurélie : elle est même violente pour Catilina, témoin du désespoir de cette femme séduite et infortunée, qui voit son père égorgé et calomnié par son époux. Qu'aurait-ce donc été si la pièce eût été faite de manière que cette situation pût être graduée et approfondie? Ici tout est nécessairement précipité. Aurélie, qui ne trouve qu'un monstre, qu'un bourreau dans son époux, et qui a été en quelque sorte sa complice en dissimulant ses forfaits, n'a qu'un parti à prendre. Elle avoue tout, elle l'accuse, elle s'accuse elle-même :

> Romains, voilà l'époux dont j'ai suivi la loi,
> Voilà votre ennemi... Perfide, imite-moi !

Elle se frappe du même fer qui a ôté la vie à son père. Catilina, démasqué et furieux, laisse éclater sa rage contre Cicéron et sa haine contre Rome. Sa sortie du sénat est une déclaration de guerre, comme dans l'histoire. On apporte au consul la lettre de Nonnius, qu'on a trouvée en secourant Aurélie. Nonnius trompé accuse César, dans son billet, par ce vers,

> César, qui nous trahit, veut enlever Préneste ;

et Catilina du moins a réussi à le faire soupçonner. Cicéron lui montre ce billet. Il était facile à César de se justifier sur cet article, puisqu'il était innocent. Quel est le poëte qui n'eût pas

cru avoir une belle occasion de faire parler un héros injustement accusé? Voltaire a fait bien plus: il a senti que, dans une pareille scène, dans un quatrième acte, toute discussion particulière à César ne pouvait être que froide, et mettait un incident à la place du sujet. Il s'est tiré de la difficulté par un trait de caractère, par un trait sublime : il a mis César au-dessus de la défense comme de l'accusation.

J'ai lu : je suis Romain. Notre perte s'annonce;
Le danger croît, j'y vole, et voilà ma réponse.

Cicéron dont l'âme paraît s'élever et s'agrandir au milieu des dangers de la patrie, porte alors dans tous les cœurs cette chaleur patriotique dont le sien est embrasé :

Vous, si les derniers cris d'Aurélie expirante,
Ceux du monde ébranlé, ceux de Rome sanglante,
Ont réveillé dans vous l'esprit de vos aïeux,
Courez au Capitole, et défendez vos dieux :
Du fier Catilina soutenez les approches.
Je ne vous ferai point d'inutiles reproches
D'avoir pu balancer entre ce monstre et moi.

(*A d'autres sénateurs.*)

Vous, sénateurs, blanchis dans l'amour de la loi,
Nommez un chef enfin, pour n'avoir point de maîtres;
Amis de la vertu, séparez-vous des traîtres.

Les sénateurs se séparent de Céthégus et de Lentulus-Sura.)

Point d'esprit de parti, de sentimens jaloux :
C'est par là que jadis Sylla régna sur nous.
Je vole en tous les lieux où vos dangers m'appellent,

Où de l'embrasement les flammes étincellent.
Dieux, animez ma voix, mon courage et mon bras,
Et sauvez les Romains, dussent-ils être ingrats!

Ce dernier mot est une prophétie. On dira que le poëte l'a trouvée dans l'histoire. Non; c'est dans l'âme de Cicéron.

Le cinquième acte ne peut nous faire attendre que l'événément du combat: la matière est pauvre, mais le génie a su encore l'enrichir. Il commence, il est vrai, à peu près comme le précédent, par des discussions entre Caton et Clodius, qui, tous deux en habit de guerre, ainsi que quelques autres sénateurs, gardent avec un corps de soldats l'enceinte du temple de Tellus. Cicéron a lui-même arrêté Lentulus et Céthégus qui marchaient à la tête des conjurés, et commandaient le carnage et l'incendie; il les a fait conduire aux supplices. C'est aux yeux de Caton une justice courageuse, à ceux de Clodius un abus d'autorité. Caton va au-devant de Cicéron qu'il voit revenir:

Viens; tu vois des ingrats: mais Rome te défère
Les noms, les sacrés noms de père et de vengeur,
Et l'envie à tes pieds t'admire avec terreur.

CICÉRON.

Romains, j'aime la gloire, et ne veux point m'en taire[1];
Des travaux des humains c'est le digne salaire.

[1] *Erit profecto inter horum laudes aliquid loci nostræ gloriæ,* etc. (Cic. *in Catil., IV,* 10.)

Sénat, en vous servant il la faut acheter :
Qui n'ose la vouloir n'ose la mériter.

On se souviendra toujours que Voltaire, quelque temps avant de quitter Paris, y fit représenter *Rome sauvée* sur un théâtre qu'il avait élevé dans sa maison. Il jouait le rôle de Cicéron, qui certainement lui appartenait. J'ai souvent ouï dire à des personnes qui avaient assisté à cette représentation mémorable, et entre autres, au grand acteur Le Kain, qui, tout jeune qu'il était alors, était capable d'en juger, que ce fut un bien beau et bien intéressant spectacle que Voltaire représentant Cicéron. On rappelait surtout cet endroit, *Romains, j'aime la gloire*, etc.; et, comme a dit ingénieusement l'éditeur de Kelh, « on ne savait si ce noble aveu venait d'échapper » à l'âme de Cicéron ou à celle de Voltaire. »

Le consul expose au sénat ce qu'il a fait, et l'état affreux de Rome, qui de tous côtés est en proie au fer et aux flammes. Catilina repoussé a franchi les portes, a rejoint son armée qui l'attendait, et va attaquer les remparts. On demande au consul ce *que fait César*.

Il a, dans ce jour mémorable,
Déployé, je l'avoue, un courage indomptable;
Mais Rome exigeait plus d'un cœur tel que le sien.
Il n'est pas criminel : il n'est pas citoyen.
Je l'ai vu dissiper les plus hardis rebelles;
Mais bientôt, ménageant des Romains infidèles,

Il s'efforçait de plaire aux esprits égarés,
Aux peuples, aux soldats, et même aux conjurés.
Dans le péril horrible où Rome était en proie,
Son front laissait briller une secrète joie.
Sa voix, d'un peuple entier sollicitant l'amour,
Semblait inviter Rome à le servir un jour.

C'est un tableau de Tacite poétiquement colorié.

César paraît à l'instant où Caton, toujours le même, dit de lui :

Je le redis encore, et veux le publier,
De César en tout temps il faut se défier.

Il se justifie, sur les ménagemens qu'on lui reproche, avec ce ton de grandeur qu'il a dans toute la pièce :

Je parle aux citoyens, je combats les guerriers.

Mais il avoue que les vétérans de Sylla sont des ennemis redoutables : ils sont sous un chef habile. Il demande les ordres du consul.

CICÉRON.

Les voici : que le ciel m'entende et les couronne !
Vous avez mérité que Rome vous soupçonne :
Je veux laver l'affront dont vous êtes chargé ;
Je veux qu'avec l'état votre nom soit vengé.
Au salut des Romains je vous crois nécessaire.
Je vous connais, je sais ce que vous pouvez faire ;
Je sais quels intérêts vous peuvent éblouir :
César veut commander, mais il ne peut trahir.
Vous êtes dangereux ; vous êtes magnanime ;
En me plaignant de vous, je vous dois mon estime.

Partez, justifiez l'honneur que je vous fais :
Le monde entier sur vous a les yeux désormais.
Secondez Pétréius, et délivrez l'empire;
Méritez que Caton vous aime et vous admire.
Dans l'art des Scipions vous n'avez qu'un rival.
Nous avons des guerriers, il faut un général :
Vous l'êtes, c'est sur vous que mon espoir se fonde.
César, entre vos mains je mets le sort du monde.

CÉSAR, *en l'embrassant.*

Cicéron à César a dû se confier :
Je vais mourir, seigneur, ou vous justifier.

Il sort, et les dernières paroles du rôle de Caton sont celles-ci :

De son ambition vous allumez les flammes.

Celles de Cicéron, qui croit devoir à Caton de lui expliquer ses motifs, sont peut-être ce qu'il y a de plus admirable dans ce rôle, où il y a tant à admirer :

Va, c'est ainsi qu'on traite avec les grandes âmes.
Je l'enchaîne à l'état en me fiant à lui :
Ma générosité le rendra notre appui.
Apprends à distinguer l'ambitieux du traître :
S'il n'est pas vertueux, ma voix le force à l'être.
Un courage indompté, dans le cœur des mortels,
Fait ou les grands héros ou les grands criminels.
Qui du crime à la terre a donné les exemples,
S'il eût aimé la gloire, eût mérité des temples.
Catilina lui-même, à tant d'horreurs instruit,
Eût été Scipion, si je l'avais conduit.
Je réponds de César; il est l'appui de Rome :
J'y vois plus d'un Sylla, mais j'y vois un grand homme.

Cette scène si neuve et si bien conçue, ce choix que fait Cicéron, cette confiance aussi éclairée que magnanime, cette intelligence de deux grandes âmes, séparées sur tout le reste, et se rencontrant dans l'amour de la gloire, sont des beautés supérieures qui soutiennent ce cinquième acte, et remplacent par l'admiration ce qui manque de mouvement et d'effet à l'action théâtrale : c'est le caractère général de la pièce. Cette scène nécessaire a pourtant un inconvénient inévitable dans la disposition du cinquième acte. L'intervalle d'un acte à l'autre, qui est ordinairement le temps où se livrent les combats, leur laisse une durée vraisemblable. Ici César rentre vainqueur un moment après qu'il est sorti pour aller combattre, et la vraisemblance est un peu forcée. Rome triomphe, et Catilina est tombé sur un monceau de morts.

Romain, je le condamne, et soldat, je l'admire.

C'est le témoignage que lui rend César, et César mérite celui que lui rend Cicéron dans ces beaux vers qui finissent la pièce :

Tu n'as point démenti mes vœux et mon estime.
Va, conserve à jamais cet esprit magnanime :
Que Rome admire en toi son éternel soutien.
Grands dieux! que ce héros soit toujours citoyen !
Dieux, ne corrompez pas cette âme généreuse,
Et que tant de vertu ne soit pas dangereuse!

L'expression des caractères et des mœurs, la peinture du génie de Rome dégradé, et du génie naissant de César, le développement de la belle âme de Cicéron, l'éloquence de l'orateur, qui a passé dans les vers du poëte, le sublime des sentimens et des pensées, auquel il ne manque qu'un siècle de plus pour inspirer la même vénération que celui de Corneille, feront compter *Rome sauvée* parmi les pièces qui, sans être les plus tragiques, soutiennent singulièrement la dignité de la tragédie, et la font goûter aux esprits les plus sévères et les plus élevés : peut-être même, pour la faire goûter au plus grand nombre, ne manque-t-il que des acteurs.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE ROME SAUVÉE.

1. Quand *sa haine impuissante et sa colère vaine.*

Amas de mots et d'épithètes identiques.

2. Les soldats de Sylla, *de carnage altérés,*
Sortent de leur retraite, *aux meurtres préparés.*

Même défaut que ci-dessus, répétition d'idées et uniformité de tournures.

3. Ne me reprochez plus tous mes égaremens,
D'une ardente jeunesse *impétueux enfans.*

Enflure de style : des *égaremens* ne sauraient se personnifier, et ne sont point des *enfans.*

4. Si quelque rejeton de nos derniers tyrans
N'allumait en secret des feux plus dévorans.

Non-seulement ces figures sont incohérentes en elles-mêmes, puisqu'on ne sait ce que c'est qu'un *rejeton qui allume des feux;* mais elles n'ont aucun rapport avec celles qui précèdent. *Croit-on que Mallius arborât l'étendard de la guerre civile, s'il n'était soutenu par des mains plus puissantes* (que les siennes)? Cela s'entend, mais ne se lie nullement avec le *rejeton qui allume des feux;* et *des feux plus dévorans* offre une idée comparative qui ne se rapporte à rien. Ce style réunit l'enflure et l'incorrection; mais heureusement il est rare dans l'auteur, et particulièrement dans cette pièce.

6. De plus cruels soucis, des chagrins plus pressans
Occupent mon courage *et règnent sur mes sens.*

Des chagrins et *des soucis* ne *règnent* point *sur les sens:* ces sortes d'hémistiches oiseux sont d'ailleurs de véritables chevilles.

6. De son fier ascendant le dangereux empire.

Encore une redondance de mots; pléonasme et battologie.

7. Et mon nom, ma grandeur et mon autorité
N'ont point encor l'éclat et la maturité,
Le poids, etc.

Trop de mots, style lâche et prolixe; défaut d'autant plus remarquable ici, qu'en général cette pièce est une de celles que l'auteur a le plus fortement écrites, et avec le plus de soin.

8. Il avait une armée, *et j'en forme* aujourd'hui.

L'exactitude grammaticale exigerait *et j'en forme une :* c'est une faute.

9. Je ferai ce qu'*enfin* Sylla craignit de faire.

Il est clair que l'ordre des mots n'est pas celui des idées. L'auteur a voulu et a dû dire : *Je ferai enfin ce que Sylla craignit de faire.* Une transposition de ce genre n'est pas une hardiesse heureuse ; c'est une négligence.

10. Je vois vos ennemis *expirans sous vos bras.*

Cet hémistiche n'est pas heureux.

11. Dans *ses* murs, *sous son* temple, *à ses* yeux, *sous ses* pas,

Accumulation de mots et de pronoms qui blesse à la fois l'élégance et l'harmonie.

12. Que du sang des proscrits les *fatales* prémices
Consacrent *sous vos mains* ce redoutable jour.

Emphase et prolixité : des *prémices* qui *consa-*

crent un jour sous des mains forment une bien mauvaise phrase. Racine a dit :

Déjà coulait le sang, prémices du carnage.

La différence est grande.

13. Dans mon aveuglement que ma raison déplore,
Ce reste de raison m'éclaire au moins encore.

Phrase inélégante.

14. C'est donc là ce grand cœur, *et* qui me fut soumis.

La conjonction *et* n'est que pour la mesure : c'est une cheville. Il n'en faut pas davantage pour gâter un vers.

15. Va, je l'arracherais sur mon front affermie (la couronne).

Cette construction est une espèce de latinisme dans le goût de ceux de Racine; c'est dire assez qu'il est poétique et qu'il ne blesse aucune convenance du langage.

16. Je lui dispute tout, jusqu'à l'*amour de Rome*.

Le vers précédent indique que l'*amour de Rome* ne veut dire ici que *l'amour pour Rome*. Mais remarquons, en passant, que tel est dans ces sortes de phrases l'inconvénient de la particule *de*, que souvent elle est susceptible par elle-même du sens actif et passif, et que, pour éviter l'amphibologie,

il faut avoir soin de déterminer l'un ou l'autre. Ainsi dans ces vers de Racine,

. . . . Et nourrir dans son âme
Le mépris *de* sa mère et l'oubli *de* sa femme,

il n'y a pas à se méprendre ; mais le second vers serait tout aussi bon dans le sens contraire, si l'on disait : Il *souffre*, sans se plaindre,

Le mépris *de* sa mère et l'oubli *de* sa femme.

C'est un avertissement pour ceux qui connaissent tout le prix de la clarté dans le style.

SECTION XIII.

L'Orphelin de la Chine.

Voltaire nous apprend qu'il conçut l'idée de cette pièce à la lecture de ces informes essais où l'art du théâtre, comme tous les autres arts, s'est arrêté chez les Chinois, qui, en les cultivant les premiers, n'ont eu que l'inutile avantage de l'antériorité, laissant à ceux qui les ont perfectionnés l'honneur réel de la supériorité. L'auteur de *l'Orphelin de la Chine* l'avait d'abord arrangé en trois actes ; il s'obstina depuis à l'étendre jusqu'à cinq, et c'est, je crois, la première cause des défauts de cet ouvrage. Ceux qui ont assez étudié l'économie dramatique pour marquer dans un sujet les points principaux qui

en déterminent la distribution naturelle, en aperçoivent trois dans *l'Orphelin* : la résolution prise par Zamti de livrer son fils à la place de celui de l'empereur; l'entrevue de Gengis et d'Idamé, qui amène l'aveu de ce généreux sacrifice; et la résolution désespérée des deux époux, que le dénoûment doit suivre immédiatement. Quoique ce fond ne semble pas offrir beaucoup d'événemens, il y en aurait assez si le sujet était de nature à fonder un grand péril sur le caractère de Gengis, et un grand intérêt sur son amour : dès lors le champ était ouvert aux développemens de passion qui peuvent produire la terreur et la pitié, et soutenir la même situation sans la ressource des incidens. Mais l'objet principal de l'ouvrage commandait un autre plan : l'auteur voulait et devait nous représenter cet exemple unique dans les annales du monde, et qui fait tant d'honneur à celles des Chinois, l'exemple d'une nation conquérante qui se soumet aux lois de la nation conquise : tel devait être le dénoûment de sa pièce; et cette partie, capitale dans son plan, devait nécessairement assujettir toutes les autres. Dès lors il fallait que Gengis-Khan eût un caractère qui s'accordât avec ce dénoûment, et le rendît vraisemblable; il fallait qu'il se montrât supérieur à son peuple et à sa fortune par l'élévation de son âme et de ses idées. Ce ne pouvait plus être un destructeur féroce, un impi-

toyable tyran ; il devait avoir de la politique et de la générosité. Ce ne pouvait pas non plus être un amant forcené : occupé depuis cinq ans de la conquête de l'Orient, et n'ayant conservé de son ancien amour pour Idamé qu'un souvenir mêlé de ressentiment, le temps, l'absence, la guerre, l'ambition, la prodigieuse grandeur où il est parvenu, tout éloigne de lui cet excès d'emportement et d'ivresse qui n'appartient à l'amour que quand il règne sans partage. De ces convenances décisives pour un homme qui les connaissait aussi bien que Voltaire, il résultait que Gengis ne pouvait être ni assez tendre pour nous toucher, ni assez terrible pour nous effrayer. D'un autre côté, Zamti, capable de sacrifier son fils pour sauver celui de son empereur, ne pouvait être qu'un homme respectable et cher à une épouse aussi vertueuse qu'Idamé. Elle avoue qu'autrefois elle a été flattée de l'hommage de Gengis lorsqu'il n'était que Témugin ; mais elle n'a eu pour lui qu'un sentiment de préférence qui aujourd'hui ne peut rien coûter à son devoir. Il s'ensuit qu'entre ces trois personnages, l'amour ne saurait faire naître des émotions bien vives, et j'en conclus qu'il eût mieux valu ne pas le faire entrer dans la pièce : l'auteur pouvait s'en passer, en se restreignant à trois actes ; mais engagé à en faire cinq, il a suivi un plan qui lui fournissait peu de mouvemens pour l'action, et qui en même

temps arrêtait ceux de la passion. Il n'avait donc plus qu'une ressource, à la vérité toujours prête pour le grand écrivain, et impossible pour tout autre, la beauté des détails et des sentimens; et ce qu'il en a tiré lui fait d'autant plus d'honneur, qu'il avait alors plus de soixante ans, et que sa verve dramatique, loin de paraître appauvrie ou refroidie, n'a jamais été plus vive ni plus féconde. Elle a soutenu et racheté, autant qu'il était possible, les langueurs de l'action, mais pourtant n'a pu empêcher qu'on ne les sentît. Il n'y en aurait pas eu dans sa première division en trois actes; mais aussi il y aurait prodigué moins de beautés. Lequel de ces deux plans était préférable, ou celui qui, plus resserré, ne laissait désirer rien, ou celui qui, plus étendu, offrait plus à la critique et à l'admiration? Cette question sera différemment décidée selon les différens goûts. Ceux qui ne peuvent pas se résoudre à perdre de beaux vers (et cette faiblesse-là est bien pardonnable) ne pourront savoir mauvais gré à l'auteur d'avoir allongé sa marche, dût-elle paraître quelquefois lente et irrégulière. Le plus grand nombre, moins amoureux de la poésie et plus attaché à l'effet de la scène, pourra souhaiter d'être ému davantage, dût-il avoir moins à admirer. Il peut y avoir un milieu entre ces deux opinions, et c'est peut-être celui-ci : Si l'auteur n'eût fait que cette tragédie, et qu'il eût voulu y

donner de son talent la plus grande idée que le sujet pût permettre, je crois qu'il aurait eu raison de la faire telle qu'elle est ; rien n'était plus propre à faire connaître de quoi il était capable : mais un homme qui a fait ses preuves, un maître, doit, ce me semble, préférer à tout la perfection de son art, et se mettre au-dessus de l'ambition hasardeuse d'étaler de brillantes ressources, qui sont plutôt glorieuses pour lui que suffisantes pour l'ouvrage. On sait gré à un jeune artiste de montrer ce qu'il peut : nous aimons en lui nos espérances. On exige d'un homme consommé qu'il fasse ce qu'il doit : nous attendons de lui des modèles.

C'en est un du moins que le rôle d'Idamé : Voltaire n'en a point fait de plus beau ; il est intéressant et noble d'un bout à l'autre, et du plus grand pathétique au second et au troisième acte. Il est sans exemple que le talent tragique ait produit un rôle de cette force dans un poëte sexagénaire ; et c'est une des exceptions qui étaient réservées à Voltaire. Idamé est sans contredit la partie la plus intéressante de la tragédie de *l'Orphelin*. Cet intérêt, fondé sur le péril de son fils et sur ses alarmes maternelles, est en effet celui qui domine dans la pièce, quoique intitulée *l'Orphelin de la Chine* ; mais c'est principalement dans les premiers actes, et il ne sera que trop facile de faire voir pourquoi il s'affaiblit ensuite ex-

trêmement, et cesse même tout-à-fait depuis la fin du troisième acte jusqu'au cinquième, par une suite du plan que j'ai exposé, et par la malheureuse nécessité d'éloigner le dénoûment.

Ce péril du fils d'Idamé ne commence pas avec la pièce, ni même celui de l'Orphelin. L'exposition, divisée en plusieurs scènes, moitié en dialogues, moitié en récits, n'annonce d'abord que la prise de Pékin par les lieutenans de Gengis, les dévastations et les cruautés des Tartares, le massacre de l'empereur et de toute sa famille, enfin toute cette ville immense, capitale de l'empire du Katay, réduite à l'esclavage. Tous ces faits, qui se passent au moment même où commence la pièce, racontés successivement, forment une peinture progressive de cette grande révolution, peinture qui devient encore plus frappante par le contraste des mœurs chinoises et tartares, des vainqueurs et des vaincus, tracées avec un éclat de couleur qui n'ôte rien à la fidélité, et qui couvre les traits négligés que des yeux sévères peuvent apercevoir dans ce tableau aussi neuf qu'imposant. Le lieu de la scène motive les récits qui se succèdent : elle est dans un palais des mandarins, qui fait partie du palais impérial, et où le monarque, à l'approche des Tartares, avait renfermé ses gens de loi, ses prêtres, avec leurs femmes et leurs enfans. C'est là qu'Idamé, femme du mandarin Zamti, s'entretient avec sa confidente Asséli, et

lui apprend que ce fameux Gengis, la terreur de l'Orient, n'est autre que Témugin, un Tartare fugitif qui, banni de son pays, était venu cinq ans auparavant chercher un asile dans cette même ville dont il vient de se rendre maître, et avait osé demander la main d'Idamé. Cette confidence amène ces détails de mœurs où nul poëte n'a été aussi loin que Voltaire, et qu'il enrichit de ces idées philosophiques dont il a fait usage le premier, et qu'il n'a placées nulle part plus heureusement que dans cette pièce. Elles s'y présentaient d'elles-mêmes, puisqu'il s'agit d'un peuple chez qui l'autorité, les lois, la police, sont dans la main des lettrés, d'un peuple dont la sagesse a subjugué ses vainqueurs, quoique nous sachions aujourd'hui que cette sagesse, ces lois, ces lumières, fastueusement exagérées par la mauvaise foi ou la crédulité de nos *philosophes modernes*, n'en sont pas moins médiocres pour être anciennes, et que, si elles ont été adoptées par des Tartares, elles sont encore à une distance immense de l'étonnant degré de civilisation où le christianisme avait conduit l'Europe, surtout depuis trois siècles, comme l'a prouvé Montesquieu, d'accord avec tous les écrivains qui n'ont pas sacrifié leur raison au fanatisme de l'irréligion.

Asséli, au nom de Témugin, témoigne sa surprise :

Quoi, c'est lui dont les vœux vous furent adressés!

Quoi, c'est ce fugitif dont l'amour et l'hommage
A vos parens surpris parurent un outrage!
Lui qui traîne après lui tant de rois ses suivans,
Dont le nom seul impose au reste des vivans!

IDAMÉ.

C'est lui-même, Asséli : son superbe courage,
Sa future grandeur, brillaient sur son visage;
Tout semblait, je l'avoue, esclave auprès de lui;
Et lorsque de la cour il mendiait l'appui,
Inconnu, fugitif, il ne parlait qu'en maître.
Il m'aimait, et mon cœur s'en applaudit peut-être;
Peut-être qu'en secret je tirais vanité
D'adoucir ce lion dans mes fers arrêté;
De plier à nos mœurs cette grandeur sauvage,
D'instruire à nos vertus son féroce courage,
Et de le rendre enfin, grâces à ses liens,
Digne un jour d'être admis parmi nos citoyens.
Il eût servi l'état, qu'il détruit par la guerre;
Un refus a produit les malheurs de la terre.
De nos peuples jaloux tu connais la fierté :
De nos arts, de nos lois l'auguste antiquité,
Une religion de tout temps épurée,
De cent siècles de gloire une suite avérée,
Tout nous interdisait, *dans nos préventions*,
Une indigne alliance avec les nations.
Enfin un autre hymen, un plus saint nœud m'engage;
Le vertueux Zamti mérita mon suffrage.
Qui l'eût cru, dans ces temps de paix et de bonheur,
Qu'un Scythe méprisé serait notre vainqueur?
Voilà ce qui m'alarme et qui me désespère.
J'ai refusé sa main; je suis épouse et mère :
Il ne pardonne pas; il se vit outrager,
Et l'univers sait trop s'il aime à se venger.
Étrange destinée et revers incroyable!
Est-il possible, ô Dieu! que ce peuple innombrable
Sous le glaive du Scythe expire sans combats,
Comme de vils troupeaux que l'on mène au trépas?

Il n'y a pas un trait qui n'ait de la vérité et qui n'ait un dessein. Les hommes instruits y retrouvent ce que l'histoire et les voyageurs nous ont appris du caractère de ces peuples, qui, ne sortant presque jamais de leur pays, et ne s'écartant point des coutumes de leurs ancêtres, ont toujours craint de s'allier avec les nations étrangères, ont toujours peu communiqué avec elles, et nous rendent encore si difficile tout accès dans leurs états et tout commerce entre eux et nous. Ce n'est pas là sans doute ce qu'on peut blâmer en eux; la turbulente et ambitieuse activité des Européens peut alarmer un peuple paisible; mais cet effroi même prouve la faiblesse de son gouvernement, et il faut qu'un empire si populeux et si puissant soit bien peu avancé dans la politique et dans les arts protecteurs, puisqu'il est obligé de repousser le commerce pour prévenir les dangers.

Ces vers, *Est-il possible*, etc., donnent l'idée la plus juste de la différence de force et de courage qu'en tout temps on a remarquée entre les Chinois et leurs voisins les Tartares orientaux, qui les ont assujettis deux fois, et qui occupent encore le trône. Ce que dit Idamé du caractère de grandeur et de fierté naturel à Gengis, avant que la fortune l'eût justifié, l'élève déjà dans l'esprit du spectateur, et les desseins qu'Idamé avait sur lui en font attendre toute autre chose que la férocité d'un brigand. Il n'y a qu'un hémistiche,

peut-être amené par la rime, qui ne soit pas aussi vrai que tout le reste de ce morceau :

> Tout nous interdisait, *dans nos préventions*,
> Une indigne alliance avec les nations.

Les motifs énoncés dans les vers précédens, et qui fondent les principes qu'elle a reçus en naissant, ne lui permettent pas de les regarder comme des *préventions* : ils doivent être et sont en effet, dans tout le cours de la pièce, sacrés à ses yeux. Ce n'est donc pas elle qui parle ici; c'est le poëte, mais c'est aussi la seule fois : il n'y a pas une autre faute du même genre. Ce scrupule sur un hémistiche qui manque de vérité peut former un singulier contraste avec l'habitude établie d'entendre tous les jours des pièces où rien n'est si rare (en mettant même la diction à part) que des personnages qui parlent comme ils doivent parler; mais il peut en même temps donner une idée de la difficulté d'écrire une tragédie, puisqu'à chaque vers le poëte doit avoir devant les yeux le personnage, le lieu de la scène, l'époque de l'action, les circonstances, tout ce qui précède et tout ce qui doit suivre, en sorte qu'il n'y ait pas un mot où rien de tout cela soit démenti. Voilà sans doute de quoi épouvanter. Mais il faut qu'on se rassure : il y a un moyen très-facile et très-commun d'aplanir toutes ces difficultés; c'est de n'en pas connaître une seule, et de n'y songer

même pas. C'est le parti qu'on prend depuis longtemps quand on a ce qu'on appelle *du génie*. *Le génie*, comme on sait, dédaigne toutes ces minuties que la raison appelle des convenances ; et si j'étais dans le cas, dont je suis heureusement dispensé jusqu'ici, d'examiner quelques-unes de nos pièces écrites depuis douze ou quinze ans, et de faire voir que le plus souvent, sur mille vers, il n'y en a pas vingt que le bon sens voulût conserver, combien de nos nouveaux docteurs se récrieraient que ce sont là des *fautes heureuses*, des *fautes de génie*, puisque enfin ces pièces ont été applaudies, et que quelques-unes même le sont encore en attendant mieux ! Mais aussi Voltaire, aux yeux de ces mêmes juges, *n'a point de génie* ; il n'en a donc point les priviléges, et c'est du moins ce qui autorise mon observation.

Idamé parle, dans cette première scène, de cet enfant des rois qui va bientôt nous occuper ; elle ignore encore le sort de l'empereur et de son épouse.

Hélas ! ce dernier fruit de leur foi conjugale,
Ce malheureux enfant à nos soins confié,
Excite encor ma crainte ainsi que ma pitié.
Mon époux au palais porte un pied téméraire :
Une ombre de respect pour son saint ministère
Peut-être adoucira ces vainqueurs forcenés.
On dit que ces brigands, aux meurtres acharnés,
Qui remplissent de sang la terre intimidée,
Ont d'un Dieu cependant conservé quelque idée :

Tant la nature même, en toute nation,
Grava l'Être suprême et la religion!

C'est Voltaire qui a fait ces vers que rien ne l'obligeait à faire, puisqu'il n'était pas *dévot*. Cette espèce de liberté qu'on laisse à Zamti, en faveur du ministère sacré qui l'attache aux autels, devait être motivée, et le sera encore tout à l'heure d'une manière plus positive; et cela était nécessaire pour justifier les démarches dont il va rendre compte Il paraît, et Idamé l'interroge en tremblant:

Hélas! qu'avez-vous vu?

ZAMTI.

Ce que je tremble à dire:
Le malheur est au comble. Il n'est plus, cet empire:
Sous le glaive étranger j'ai vu tout abattu.
De quoi nous a servi d'adorer la vertu?
Nous étions vainement, dans une paix profonde,
Et les législateurs et l'exemple du monde.
Vainement par nos lois l'univers fut instruit:
La sagesse n'est rien, la force a tout détruit.
J'ai vu de ces brigands la horde hyperborée,
Par des fleuves de sang se frayant une entrée,
Sur les corps entassés de nos frères mourans,
Portant partout le glaive et les feux dévorans.
Ils pénètrent en foule à la demeure auguste
Où de tous les humains le plus grand, le plus juste,
D'un front majestueux attendait le trépas:
La reine évanouie était entre ses bras.
De leurs nombreux enfans, ceux en qui le courage
Commençait v inement à croître avec leur âge,
Et qui pouvaient mourir les armes à la main,
Étaient déjà tombés sous le fer inhumain.
Il restait près de lui ceux dont la tendre enfance

N'avait que la faiblesse et des pleurs pour défense.
On les voyait encore autour de lui pressés,
Tremblans à ses genoux qu'ils tenaient embrassés.
J'entre par des détours inconnus au vulgaire;
J'approche, en frémissant, de ce malheureux père.
Je vois ces vils humains, ces monstres des déserts,
A notre auguste maître osant donner des fers,
Traîner dans son palais, d'une main sanguinaire,
Le père, les enfans et leur mourante mère.

IDAMÉ.

C'est donc là leur destin! Quel changement, ô cieux!

ZAMTI.

Ce prince infortuné tourne vers moi les yeux;
Il m'appelle, il me dit, dans la langue sacrée,
Du conquérant tartare et du peuple ignorée:
Conserve au moins le jour au dernier de mes fils.
Jugez si mes sermens et mon cœur l'ont promis;
Jugez de mon devoir quelle est la voix pressante.
J'ai senti ranimer ma force languissante;
J'ai revolé vers vous: les ravisseurs sanglans
Ont laissé le passage à mes pas chancelans;
Soit que, dans les fureurs de leur horrible joie,
Au pillage acharnés, occupés de leur proie,
Leur superbe mépris ait détourné les yeux;
Soit que cet ornement d'un ministre des dieux,
Ce symbole sacré du grand Dieu que j'adore,
A la férocité puisse imposer encore;
Soit qu'enfin ce grand Dieu, dans ses profonds desseins,
Pour sauver cet enfant qu'il a mis dans mes mains,
Sur leurs yeux *vigilans répandant* un nuage,
Ait égaré leur vue ou suspendu leur rage.

Ces tableaux de désolation semblent mettre en effet sous nos yeux le renversement d'un grand empire, et toutes les horreurs qui accompagnent une invasion de barbares dans un pays policé. Le

serment qu'a fait Zamti à son empereur est un lien de plus qui l'attache à cet enfant, le dernier rejeton de tant de rois. La *langue sacrée* dont il est ici question est encore une circonstance prise dans les mœurs : la langue des lettrés n'est point, à la Chine, celle du peuple. Il faut convenir que cet acte produit une illusion complète, et nous transporte au lieu de la scène. Le théâtre nous avait montré cent fois les Grecs et les Romains : c'était pour la première fois qu'on y voyait cette nation de Chinois que tant de singularités rendent intéressante pour notre curiosité, et qui l'est encore plus dans le moment d'une révolution, et placée en contraste avec un peuple de guerriers dont elle est si différente. L'un et l'autre sont peints dans toute la pièce avec une égale vérité et une égale force de pinceau ; et pouvait-on ne pas voir avec plaisir ces richesses nouvelles que Voltaire apportait sur la scène ?

Étan, mandarin d'un ordre inférieur, vient annoncer la mort du monarque et la destruction de toute la famille impériale. Il ne reste aucun moyen de se dérober au vainqueur : l'enceinte où se passe l'action est investie de tous côtés, et bientôt paraît Octar, l'un des généraux de Gengis-Khan.

Esclaves, écoutez ; que votre obéissance
Soit l'unique réponse aux ordres de ma voix !
Il reste encore un fils du dernier de vos rois :
C'est vous qui l'élevez ; votre soin téméraire
Nourrit un ennemi dont il faut se défaire.

Je vous ordonne, au nom du vainqueur des humains,
De remettre aujourd'hui cet enfant dans mes mains :
Je vais l'attendre, allez, qu'on m'apporte ce gage.
Pour peu que vous tardiez, le sang et le carnage
Vont de mon maître encor signaler le courroux,
Et la destruction commencera par vous.
La nuit vient, le jour fuit; vous, avant qu'il finisse,
Si vous aimez la vie, allez, qu'on obéisse.

On commence à s'apercevoir, dès cette scène, que l'auteur a eu soin de gagner du temps. Ces mots, *je vais l'attendre, allez*, semblent faire entendre que le Tartare va demeurer là jusqu'à ce qu'on lui apporte la victime qu'il demande; et c'est en effet ce qu'il devrait faire. Il ne faut pas beaucoup de temps pour lui remettre cet enfant qui est nourri dans ce même lieu. Pourquoi donc s'éloigne-t-il? Pourquoi des soldats ne se font-ils pas conduire par Idamé et Zamti jusqu'à l'endroit où est cet orphelin, qui ne doit pas être difficile à trouver? C'est la conduite que doivent naturellement tenir des guerriers tartares qui ont ordre de faire périr une victime d'état, et dont le premier devoir est de s'en assurer. Il semble au contraire que cet Octar veuille laisser à Idamé et à Zamti le temps et les moyens de le tromper.

Zamti envoie son épouse auprès de l'Orphelin; il reste avec Étan.

Écoute : cet empire est-il cher à tes yeux?
Reconnais-tu ce Dieu de la terre et des cieux,
Ce Dieu que sans mélange annonçaient nos ancêtres,
Méconnu par le bonze, insulté par nos maîtres?

La distinction établie entre la croyance d'un Dieu, qui est la religion des lettrés, et les superstitions des bonzes, qui adorent l'idole de Fô et la font adorer à la populace séduite, est exactement conforme à la vérité historique. Étan jure à Zamti l'obéissance et le secret, et reçoit de lui l'ordre de livrer au Tartare le propre fils de Zamti au lieu de l'Orphelin. Ce dévoûment terrible, qui n'étonnerait pas dans une république telle que Rome ou Sparte, peut étonner d'abord dans un état despotique, et cependant n'est point contraire aux mœurs. Le despotisme, à la Chine, a un caractère particulier; il est pour ainsi dire consacré par l'autorité paternelle qui s'y est jointe; et l'empereur est à la fois le maître et le père de ses sujets. Il est même d'usage de l'appeler de ce dernier nom, que quelquefois la douceur du gouvernement et des mœurs a justifié; et, ce qui est beaucoup plus singulier, c'est que l'observation des formes légales se mêle au pouvoir absolu. Enfin, les annales de cet empire offrent peut-être autant d'exemples de l'héroïsme, du zèle et de la fidélité des sujets, que Rome et la Grèce peuvent offrir de traits de républicanisme. C'est ce que l'auteur de *l'Orphelin* a rappelé dans ces vers du quatrième acte:

De nos parens sur nous vous savez le pouvoir :
Du Dieu que nous servons ils sont la vive image :
Nous leur obéissons en tout temps, à tout âge.

Cet empire détruit, qui dut être immortel,
Seigneur, était fondé sur le droit paternel,
Sur la foi de l'hymen, sur l'honneur, la justice,
Le respect des sermens : et s'il faut qu'il périsse,
Si le sort l'abandonne à vos heureux forfaits,
L'esprit qui l'anima ne périra jamais.

L'arrivée de Gengis-Kan est aussi annoncée dans ces vers du premier acte, qui offrent en même temps les traits les plus caractéristiques sur les mœurs tartares :

On prétend que ce roi des fiers enfans du Nord,
Gengis-Kan, que le ciel envoya pour détruire,
Dont les seuls lieutenans oppriment cet empire,
Dans nos murs autrefois inconnu, dédaigné,
Vient, toujours implacable et toujours indigné,
Consommer sa colère et venger son injure.
Sa nation farouche est d'une autre nature
Que les tristes humains qu'enferment nos remparts ;
Ils habitent des champs, des tentes et des chars ;
Ils se croiraient gênés dans cette ville immense :
De nos arts, de nos lois la beauté les offense.
Ces brigands vont changer en d'éternels déserts
Les murs que si long-temps admira l'univers.

C'est pourtant ce que *ces brigands* ne firent point ; et quoique le poëte ait raison, en faisant parler des Chinois, de leur donner pour les Tartares ce mépris qu'ils ont toujours eu pour toutes les autres nations, il n'est pas moins vrai que ces peuples de la Tartarie orientale, qui, sous Gengis et Tamerlan, conquirent deux fois une grande partie du globe, méritent à beaucoup d'égards d'être

distingués de la plupart de ces hordes barbares et destructives qui étaient sorties long-temps auparavant des Palus-Méotides pour écraser l'empire romain. Mais ces considérations, qui peuvent trouver place ailleurs, m'éloigneraient trop de l'ouvrage qui nous occupe, et je reviens à *l'Orphelin*.

C'est au second acte que se trouve la scène la plus pathétique. Les cruels desseins de Zamti contre son propre fils n'ont pu échapper à Idamé, et les Tartares, qui n'en voulaient qu'au sang des rois, n'ont pu résister aux cris d'une mère qui réclamait son enfant. Elle arrive hors d'elle-même, et la première expression de son désespoir est aussi tragique que la situation.

Qu'ai-je vu? Qu'a-t-on fait? Barbare! est-il possible?
L'avez-vous commandé, ce sacrifice horrible?
Non, je ne puis le croire, et le ciel irrité
N'a pas dans votre sein mis tant de cruauté.
Non, vous ne serez point plus dur et plus barbare
Que la loi du vainqueur et le fer du Tartare.
Vous pleurez, malheureux!

ZAMTI.

Ah! pleurez avec moi,
Mais avec moi songez à sauver votre roi.

IDAMÉ.

Que j'immole mon fils!

ZAMTI.

Telle est notre misère :
Vous êtes citoyenne avant que d'être mère.

IDAMÉ.

Quoi! sur toi la nature a si peu de pouvoir.

ZAMTI.

Elle n'en a que trop, mais moins que mon devoir,
Et je dois plus au sang de mon malheureux maître
Qu'à cet enfant obscur à qui j'ai donné l'être.

IDAMÉ.

Non, je ne connais point cette horrible vertu.
J'ai vu nos murs en cendre et ce trône abattu;
J'ai pleuré de nos rois les disgrâces affreuses!
Mais, par quelles fureurs encor plus douloureuses,
Veux-tu, de ton épouse avançant le trépas,
Livrer le sang d'un fils qu'on ne demande pas?
Ces rois ensevelis, disparus dans la poudre,
Sont-ils pour toi des dieux dont tu craignes la foudre?
A ces dieux impuissans, dans la tombe endormis,
As-tu fait le serment d'assassiner ton fils?
Hélas! grands et petits, et sujets et monarques,
Distingués un moment par de frivoles marques,
Égaux par la nature, égaux par le malheur,
Tout mortel est chargé de sa propre douleur;
Sa peine lui suffit, et dans ce grand naufrage,
Rassembler nos débris, voilà notre partage.
Où serais-je, grand Dieu! si ma crédulité
Eût tombé dans le piége à mes pas présenté?
Auprès du fils des rois si j'étais demeurée,
La victime aux bourreaux allait être livrée:
Je cessais d'être mère, et le même couteau
Sur le corps de mon fils me plongeait au tombeau.
Grâces à mon amour, inquiète, troublée,
A ce fatal berceau l'instinct m'a rappelée:
J'ai vu porter mon fils à nos cruels vainqueurs;
Mes mains l'ont arraché des mains des ravisseurs.
Barbare! ils n'ont point eu ta fermeté cruelle.
J'en ai chargé soudain cette esclave fidèle,

Qui soutient de son lait ses misérables jours,
Ces jours qui périssaient sans moi, sans mon secours.
J'ai conservé le sang du fils et de la mère,
Et, j'ose dire encor, de son malheureux père.

Zamti ne peut s'empêcher de s'écrier :

Quoi, mon fils est vivant !

Et ce mouvement de la nature, plus fort en lui que tout son héroïsme, semble donner si pleinement raison à Idamé, que peut-être elle aurait pu le saisir avec plus de force, et s'en faire une arme puissante contre son époux ; elle se contente de répondre :

Oui, rends grâces au ciel,
Malgré toi favorable à ton cœur paternel.
Repens-toi.

Il semble que ce cri de joie, qui vient de sortir de l'âme de Zamti, et qui a été sa seule réponse à tous les reproches qu'il vient d'entendre, devait donner plus d'avantage à Idamé; et c'est, je crois, le seul endroit de cette belle scène où le dialogue laisse quelque chose à désirer. Zamti revient bientôt à ses devoirs de sujet et à l'intérêt de ses rois : Idamé reprend avec une véhémence qui soutient la progression de la scène :

De mes rois! Va, te dis-je, ils n'ont rien à prétendre;
Je ne dois point mon sang en tribut à leur cendre.
Va, le nom de sujet n'est pas plus saint pour nous
Que ces noms si sacrés et de père et d'époux.

La nature et l'hymen, voilà les lois premières,
Les devoirs, les liens des nations entières.
Ces lois viennent des dieux; le reste est des humains.
Ne me fais point haïr le sang des souverains.
Oui, sauvons l'orphelin d'un vainqueur homicide;
Mais ne le sauvons pas au prix d'un parricide :
Que les jours de mon fils n'achètent point ses jours.
Loin de l'abandonner, je vole à son secours :
Je prends pitié de lui; prends pitié de toi-même,
De ton fils innocent, de sa mère qui t'aime.
Je ne menace plus, je tombe à tes genoux.
O père infortuné! cher et cruel époux,
Pour qui j'ai méprisé, tu t'en souviens peut-être,
Ce mortel qu'aujourd'hui le sort a fait ton maître,
Accorde-moi mon fils, accorde-moi ce sang
Que le plus pur amour a formé dans mon flanc,
Et ne résiste point au cri terrible et tendre
Qu'à tes sens désolés l'amour a fait entendre!

La tragédie n'a jamais été plus éloquente. La comparaison se présente ici naturellement entre cette scène et celle de Clytemnestre avec Agamemnon. Le fond de la situation est le même: c'est une mère qui défend la vie de son enfant contre un père qui se croit obligé de la sacrifier. Mais la différence des circonstances et des personnages a dû en mettre beaucoup dans l'exécution. Aussi les deux poëtes ne se sont-ils pas rencontrés une seule fois; le ton général et la marche des deux scènes, les sentimens, les pensées, tout diffère absolument. La cause de Zamti est beaucoup plus favorable que celle d'Agamemnon. Dans celui-ci, l'intérêt de son am-

bition se mêle trop visiblement à celui des Grecs; et il a fallù l'art infini de Racine pour ménager cette nuance nécessaire, et en sauver tout l'odieux. Le sacrifice de Zamti est pur : il est évident qu'il immole l'amour paternel au serment qu'il a fait à son empereur mourant, et au seul désir de conserver la dernière espérance d'un grand empire. Agamemnon, en exhortant sa fille à mourir pour la patrie, mêle aux sentimens d'un père affligé la dignité d'un roi, et d'un roi flatté de commander à tant de rois. Zamti n'a point les consolations de l'orgueil; ses combats sont plus douloureux : il eût été trop cruel de le traiter avec autant de dureté et de violence que Clytemnestre traite son époux; et d'ailleurs Idamé ne ressemble pas plus à Clytemnestre qu'Agamemnon ne ressemble à Zamti. De cette diversité de circonstances essentielles, il s'ensuit qu'entre deux hommes qui savaient leur métier, l'une des deux scènes ne pouvait être en rien une imitation de l'autre, et que, dans une situation semblable, ce sont en effet deux productions également originales. L'altière et terrible Clytemnestre n'a pas le moindre ménagement pour son mari; elle l'accable des plus injurieux reproches, des plus amères invectives, et, dès qu'elle a pris la parole, il n'est pas même possible à Agamemnon d'opposer un seul mot à son emportement désespéré, ni d'empêcher qu'elle n'emmène sa

fille de force et d'autorité. Idamé, élevée dans des mœurs plus douces, et qui a montré la réserve et la modestie conforme à ces mœurs, Idamé respecte la vertu et la douleur de son époux, même en s'opposant de toute la force d'une mère à un héroïsme qui lui paraît outré et inhumain; elle n'emploie pour sa défense que les droits de la nature. Ceux qui voient toujours comme un défaut dans les tragédies d Voltaire cette espèce de philosophie qui souvent y est une beauté, ont été jusqu'à blâmer ces beaux vers :

Hélas, grands et petits, etc.

Ils n'ont pas vu que, si ces vers expriment dès idées générales, le mérite en est d'autant plus grand, que l'application particulière a ici plus de force, et que rien n'est plus beau que de tirer d'une vérité commune des vers de sentiment et de situation; c'est même une des beautés propres au genre dramatique. Ils n'ont pas fait plus de grâce à ceux-ci,

La nature et l'hymen, etc.,

et ils n'ont pas vû que ces vers sont tellement puisés dans la situation, que ce idées sont tellement inhérentes au sujet, qu'il n'était pas possible de n'en pas faire usage. Ils n'ont pas vu qu'Idamé parle à un sage, à un lettré, à un homme qui lui oppose ses devoirs de sujet et son amour pour ses

rois. Et que peut-elle faire de mieux que de lui opposer ses devoirs de mère et son amour pour son fils, et d'attester les droits de la nature contre les sacrifices de la vertu? C'est là vraiment le fond de sa cause; et s'il est des occasions où la patrie doit l'emporter sur tout, ce n'est pas à elle à en convenir. Des vérités générales deviennent donc personnelles dans sa bouche, et le poëte a su leur ôter, par la vivacité des tournures, ce qu'elles ont d'abstrait et de sentencieux. C'est un art singulier et nouveau qui caractérise le talent de Voltaire; c'est un des mérites éminens de cette scène; et si l'on fait attention à cette double force de sentiment et de pensée, toutes deux soutenues et augmentées l'une par l'autre, à cette progression si nécessaire et si heureuse dans le pathét que, à ces mouvemens rapides et multipliés, tels que ceux-ci,

Mes mains l'ont arraché des mains des ravisseurs.
Barbare! ils n'ont point eu ta fermeté cruelle,

à ces derniers efforts de la tendresse maternelle et conjugale, qui finit par n'avoir plus que des larmes pour défense quand un long combat a épuisé ses forces,

Je ne menace plus, je tombe à tes genoux,

enfin, à ce trait d'un art merveilleux, à cet endroit où Idamé rappelle à Zamti, comme en pas-

sant, qu'autrefois elle l'a préféré à ce même mortel à qui aujourd'hui il veut sacrifier le fruit de leur hymen, peut-être ne trouvera-t-on pas extraordinaire que, sans vouloir comparer une pièce aussi imparfaite que *l'Orphelin* à un ouvrage aussi achevé qu'*Iphigénie*, je trouve cette scène, prise à part, égale à celle de Clytemnestre, pour l'éloquence, l'art et les mouvemens. J'avoue que cet éloge est grand : égaler une des plus belles scènes de Racine vaut peut-être une belle tragédie; mais aussi c'est de Voltaire qu'il s'agit; et sans doute celui qui a fait Mérope et Idamé a connu aussi bien l'expression de l'amour maternel que celui qui a fait Andromaque et Clytemnestre.

Ce n'est pas que je prétende que cette scène de *l'Orphelin* produise un intérêt aussi vivement senti que celle d'*Iphigénie*. Non; et cette différence tient à celle du sujet et du plan, à ce principe de l'unité auquel tout est subordonné. Le péril d'Iphigénie fait le sujet de la pièce : c'est à son sort qu'est attaché celui de tous les personnages; elle est sous les yeux du spectateur. Ici le péril de cet enfant n'est qu'épisodique : on ne l'a point vu, on ne le verra point; et bientôt cet intérêt va s'affaiblir beaucoup en se confondant avec d'autres intérêts qui diminueront le danger. C'est le vice de la fable, irrégulièrement construite; mais cela n'ôte rien de l'admiration particulière que l'on doit à cette scène, qui, dans son genre, est au

premier rang, et qui, composée à soixante ans, doit paraître une espèce de prodige.

Octar reparaît, et ne s'informe même pas pourquoi l'on a repris cet enfant qu'on avait d'abord livré. Il se contente d'ordonner de nouveau qu'on apporte la victime aux pieds de Gengis-Kan qui va venir, et il remet Idamé et Zamti sous la garde de ses soldats. L'entrée de Gengis-Kan égale toute la pompe du style oriental :

On a poussé trop loin le droit de ma conquête ;
Que le glaive se cache, et que la mort s'arrête :
Je veux que les vaincus respirent désormais.
J'envoyai la terreur, et j'apporte la paix.
La mort du fils des rois suffit à ma vengeance :
Étouffons dans son sang la fatale semence
Des complots éternels et des rébellions
Qu'un fantôme de prince inspire aux nations.
Sa famille est éteinte ; il vit, il doit la suivre.

C'était là le moment de demander si ses ordres étaient exécutés ; Octar, qui en a été chargé, devait lui en rendre compte : aucun des deux n'en parle. Gengis distribue les commandemens et les conquêtes ; il s'entretient avec Octar de son élévation présente et de son ancien abaissement ; il se rappelle ses prétentions sur Idamé et les refus qu'il a essuyés, de manière à faire voir qu'Idamé a laissé en lui des impressions qui ne se sont point effacées ; mais de l'Orphelin, pas un mot ; Osman, un autre des généraux de Gengis, supplée du moins

à ce silence par le récit qu'il vient faire, récit plein de la plus vive expression :

La victime, seigneur, allait être égorgée,
Une garde autour d'elle était déjà rangée;
Mais un événement que je n'attendais pas
Demande un nouvel ordre et suspend son trépas.
Une femme éperdue, et de larmes baignée,
Arrive, tend les bras à la garde indignée;
Et nous surprenant tous par ses cris forcenés :
Arrêtez, c'est mon fils que vous assassinez!
C'est mon fils; on vous trompe au choix de la victime.
Le désespoir affreux qui parle et qui l'anime,
Ses yeux, son front, sa voix, ses sanglots, ses clameurs,
Sa fureur intrépide au milieu de ses pleurs,
Tout semblait annoncer, par ce grand caractère,
Le cri de la nature et le cœur d'une mère.
Cependant son époux, devant nous appelé,
Non moins éperdu qu'elle, et non moins accablé,
Mais sombre et recueilli dans sa douleur funeste :
De nos rois, a-t-il dit, voilà ce qui nous reste;
Frappez : voilà le sang que vous me demandez.
De larmes en parlant ses yeux sont inondés.
Cette femme, à ces mots, d'un froid mortel saisie,
Long-temps sans mouvement, sans couleur et sans vie,
Ouvrant enfin ses yeux d'horreur appesantis,
Dès qu'elle a pu parler, a réclamé son fils.
Le mensonge n'a point des douleurs si sincères;
On ne versa jamais de larmes plus amères.
On doute, on examine, et je reviens confus
Demander à vos pieds vos ordres absolus.

Gengis demande quelle est cette femme.

On dit qu'elle est unie
A l'un de ces lettrés que respectait l'Asie;
Qui, trop enorgueillis du faste de leurs lois,

Sur leur vain tribunal osaient braver cent rois.
Leur foule est innombrable ; ils sont tous dans les chaînes :
Ils connaîtront enfin des lois plus souveraines.
Zamti, c'est là le nom de cet esclave altier
Qui veillait sur l'enfant qu'on doit sacrifier.

Toujours des peintures de mœurs. Cet incident était peut-être assez extraordinaire pour que Gengis fît amener devant lui cette femme et son époux ; mais les délais étaient nécessaires au poëte. Gengis commande seulement qu'on les interroge tous les deux ; il sort, et sa sortie n'est pas plus motivée que sa venue. En effet, pourquoi vient-il dans cette retraite où il n'y a que des lettrés, des femmes et des enfans ? Il semble que son entrée et l'appareil qui la suit devaient plus naturellement avoir lieu dans le palais impérial. Enfin, toute scène doit avoir un but relatif à l'action, et son entretien avec Octar n'en a aucun. Il commence le troisième acte par demander si l'on a tiré la vérité de la bouche du mandarin et de son épouse. On lui répond que tous deux persistent dans leurs déclarations contradictoires, mais que cette femme désolée demande à se jeter à ses pieds. Il y consent, et, dès qu'il a reconnu Idamé, il ne lui parle plus que d'elle-même. On amène Zamti, et bientôt Idamé est forcée de confesser la vérité : ce morceau est un des plus beaux de la pièce. La fermeté de Zamti ne se dément point ; il refuse de découvrir l'asile où il a caché

le fils de son roi : on a su, dès le deuxième acte, que c'est dans les tombeaux de ses pères. Il brave le pouvoir, les menaces de Gengis, qui le fait retirer, ainsi qu'Idamé, et dit à celle-ci :

Allez, dis-je, Idamé ; si jamais la clémence
Dans mon cœur malgré moi pouvait encore entrer,
Vous sentez quels affronts il faudrait réparer.

Ces vers font déjà pressentir que la pièce va changer d'objet, et que Gengis va jouer un rôle qui paraît un peu au-dessous de lui. Cet amour, qui n'est qu'un ressouvenir de cinq ans, pour une femme qu'il doit voir à une si grande distance, et qui est mariée, est peu digne d'un conquérant tel que Gengis, et ne promet rien d'intéressant. Il va même avoir des inconvéniens plus marqués, à mesure que Gengis s'y livrera davantage. Octar lui dit :

Quels ordres donnez-vous
Sur cet enfant des rois qu'on dérobe à nos coups ?

GENGIS.

Aucun.

OCTAR.

Vous commandiez que notre vigilance
Aux mains d'Idamé même enlevât son enfance.

GENGIS.

Qu'on attende.

Oh ! non : dans une tragédie l'on n'*attend* point sans de bonnes raisons ; et où sont-elles ? Il faut

que tout marche à l'événement. Voltaire le savait mieux que personne; mais il voulait faire cinq actes.

OCTAR.

Voulez-vous de ses rois conserver ce qui reste?

GENGIS.

Je veux qu'Idamé vive; ordonne tout le reste.
Va la trouver.... Mais non, cher Octar, *hâte-toi*
De forcer son époux à fléchir sous ma loi.
C'est peu de cet enfant, c'est peu de son supplice;
Il faut bien qu'il me fasse un plus grand sacrifice.

OCTAR.

Lui?

GENGIS.

Sans doute, oui, lui-même.

OCTAR.

Et quel est votre espoir?

GENGIS.

De dompter Idamé, de l'aimer, de la voir,
D'être aimé de l'ingrate, ou de me venger d'elle,
De la punir.... Tu vois *ma faiblesse nouvelle.*
Emporté malgré moi par de contraires vœux,
Je frémis, et j'ignore encor ce que je veux.

On ne peut guère finir plus faiblement un acte si vivement commencé, un troisième acte, celui où l'action doit être dans sa crise la plus forte. Gengis a grand tort de dire qu'*il ignore ce qu'il veut*: c'est le cas de répéter ce que j'ai dit ailleurs, que rien n'est si essentiel, dans la fable dramatique, que de savoir ce qu'on veut, parce que sans cela, rien n'avance. Pyrrhus, dans *Andro-*

maque, sait très-bien ce qu'il veut; tout amoureux qu'il est, il dit formellement,

Allons aux Grecs livrer le fils d'Hector;

et sans cela l'on ne tremblerait point pour la mère et pour le fils. Ici tous les nœuds de l'intrigue sont relâchés au moment où il faudrait les resserrer davantage. Que peut-on craindre désormais pour l'Orphelin, pour le fils d'Idamé, quand Gengis ne veut donner *aucun ordre* contre eux, quand il ne parle que de *sa faiblesse nouvelle*, quand cette faiblesse va l'occuper très-inutilement pendant tout le quatrième acte? Avec le caractère de modération qu'il a montré, et l'amour qui le possède, on est trop sûr qu'il ne fera de mal à personne : plus de terreur, plus de pitié. C'est une autre pièce qui commence; il ne s'agit plus que de savoir ce qui arrivera de cet amour de Gengis, et malheureusement on n'en peut rien espérer, ni rien craindre. Il ne reste que la curiosité qui attend le dénoûment; et soutenue par la poésie des détails, elle nous porte, quoique avec langueur, jusqu'à ce dénoûment, qui est fort beau.

Dans cet état de stagnation, Gengis s'abandonne seul à ses pensées, ou s'entretient avec un confident. On lui dit encore que ses menaces n'ont produit aucun effet sur Zamti, qui n'est pas plus disposé à lui céder son épouse qu'à livrer l'Or-

phelin. Un despote violent ou un amant passionné pourrait s'irriter de cette résistance. Gengis n'est ni l'un ni l'autre : sa réponse est d'un conquérant qui a de la grandeur dans l'âme et dans les idées; mais elle est d'un homme qu'il ne fallait pas faire amoureux; et il est très-probable que cet amour n'a été imaginé que dans le second plan, et pour remplir les cinq actes.

Non, je ne reviens point encor de ma surprise.
Quels sont donc ces humains que mon bonheur maîtrise?
Quels sont ces sentimens qu'au fond de nos climats
Nous ignorons encore et ne soupçonnions pas?
A son roi, qui n'est plus, immolant la nature,
L'un voit périr son fils sans crainte et sans murmure;
L'autre pour son époux est prête à s'immoler :
Rien ne peut les fléchir, rien ne les fait trembler.
Que dis-je? Si j'arrête une vue attentive
Sur cette nation désolée et captive,
Malgré moi je l'admire en lui donnant des fers.
Je vois que ses travaux ont instruit l'univers;
Je vois un peuple antique, industrieux, immense;
Ses rois sur la sagesse ont fondé leur puissance,
De leurs voisins soumis heureux législateurs,
Gouvernant sans conquête et régnant par les mœurs.
Le ciel ne nous donna que la force en partage;
Nos arts sont les combats, détruire est notre ouvrage.
Ah! de quoi m'ont servi tant de succès divers?
Quel fruit me revient-il des pleurs de l'univers?
Nous rougissons de sang le char de la victoire :
Peut-être qu'en effet il est une autre gloire.
Mon cœur est en secret jaloux de leurs vertus,
Et, vainqueur, je voudrais égaler les vaincus.

On ne peut guère faire des vers mieux pensés ni

mieux écrits, et ils ont de plus le mérite de préparer le dénoûment; mais il est tout aussi certain que celui qui a tant d'admiration pour les vaincus n'est pas fort à redouter pour eux, et que ce même homme qui, en son absence, nous a donné tant d'alarmes pendant les premiers actes, semble n'être venu que pour nous rassurer.

La scène où il propose à Idamé le divorce, autorisé par les lois tartares, et met à ce prix la vie de l'Orphelin et de Zamti, est aussi bien faite qu'elle puisse l'être dans le plan donné. Il lui laisse la liberté de réfléchir sur cette proposition. Zamti vient lui en faire une bien différente : il veut se donner la mort pour laisser sa femme maîtresse d'épouser Gengis-Kan. On conçoit bien qu'elle n'accepte ni l'un ni l'autre parti : celui qu'elle prend, c'est de profiter de la liberté qu'on lui laisse, et de la connaissance qu'elle a des routes souterraines pratiquées dans les vastes tombeaux des rois, pour porter l'Orphelin à l'armée des Coréens, dont le camp communique à ces tombeaux, et dont l'approche a été annoncée dans les premiers actes. On apprend, à l'ouverture du cinquième, que la bataille s'est donnée, et que la victoire a laissé au pouvoir de Gengis-Kan les deux enfans, Idamé et Zamti. Ce dernier effort qu'ils ont tenté contre lui a irrité ses ressentimens; il en déploie toute la violence dans une scène avec Idamé, où le vainqueur, menaçant et furieux,

fait renaître l'intérêt avec le danger. Il semble prêt à frapper ses trois victimes, si le refus d'Idamé les condamne. Elle se jette à ses pieds, et lui demande pour dernière grâce de pouvoir encore une fois consulter son époux et lui parler en liberté : il y consent. La scène des deux époux est tragique.

IDAMÉ.

La mort la plus honteuse est ce qu'on te prépare.

ZAMTI.

Sans doute, et j'attendais les ordres du barbare;
Ils ont tardé long-temps.

IDAMÉ

Eh bien! écoute-moi :
Ne saurons-nous mourir que par l'ordre d'un roi?
Les taureaux aux autels tombent en sacrifice,
Les criminels tremblans sont traînés au supplice;
Les mortels généreux disposent de leur sort.
Pourquoi des mains d'un maître attendre ici la mort?
L'homme était-il donc n pour tant de dépendance?
De nos voisins altiers imitons la constance :
De la nature humaine ils soutiennent les droits,
Vivent libres chez eux, et meurent à leur choix.
Un affront leur suffit pour sortir de la vie,
Et plus que le néant ils craignent l'infamie:
Le hardi Japonais n'attend pas qu'au cercueil
Un despote insolent le plonge d'un coup d'œil.
Nous avons enseigné ces braves insulaires;
Apprenons d'eux enfin des vertus nécessaires;
Sachons mourir comme eux.

ZAMTI.

Je t'approuve, et je crois
Que le malheur extrême est au-dessus des lois.

J'avais déjà conçu tes desseins magnanimes;
Mais seuls et désarmés, esclaves et victimes,
Courbés sous nos tyrans nous attendons leurs coups.

IDAMÉ, *en tirant un poignard.*

Tiens, sois libre avec moi; frappe et délivre-nous.

ZAMTI.

Ciel!

IDAMÉ.

Déchire ce sein, ce cœur qu'on déshonore.
J'ai tremblé que ma main, *mal affermie* encore,
Ne portât sur moi-même un coup *mal assuré*:
Enfonce dans ce cœur un bras moins égaré.
Immole avec courage une épouse fidèle;
Tout couvert de son sang, tombe et meurs auprès d'elle.
Qu'à mes derniers momens j'embrasse mon époux;
Que le tyran le voie, et qu'il en soit jaloux.

Ce dernier trait est de la plus grande force.

ZAMTI.

Grâce au ciel jusqu'au bout ta vertu persévère;
Voilà de ton amour la marque la plus chère.
Digne épouse, reçois mes éternels adieux;
Donne ce glaive, donne, et détourne les yeux.

IDAMÉ, *en lui donnant le poignard.*

Tiens, commence par moi; tu le dois.... Tu balances!

ZAMTI.

Je ne puis.

IDAMÉ.

Je le veux.

ZAMTI.

Je frémis.

IDAMÉ.

Tu m'offenses.
Frappe, et tourne sur toi tes bras ensanglantés.

ZAMTI.

Eh bien! imite-moi.

IDAMÉ, *lui saisissant le bras.*

Frappe, dis-je....

Gengis paraît tout à coup, et leur arrache le fer que se disputaient leurs mains tremblantes. Il est frappé de ce spectacle; sa grand âme est émue de tant de courage et de tant de vertu. Ils le pressent de prononcer leur arrêt.

Il va l'être, madame, et vous allez l'apprendre.
Vous me rendiez justice et je vais vous la rendre.
A peine dans ces lieux je crois ce que j'ai vu;
Tous deux je vous admire, et vous m'avez vaincu.
Je rougis, sur le trône où m'a mis la victoire,
D'être au-dessous de vous au milieu de ma gloire.
En vain par mes exploits j'ai su me signaler;
Vous m'avez avili : je veux vous égaler.
J'ignorais qu'un mortel pût se dompter lui-même;
Je l'apprends : je vous dois cette gloire suprême :
Jouissez de l'honneur d'avoir pu me changer.
Je viens vous réunir, je viens vous protéger.
Veillez, heureux époux, sur l'innocente vie
De l'enfant de vos rois, que ma main vous confie.
Par le droit des combats j'en pouvais disposer;
Je vous remets ce droit dont j'allais abuser.
Croyez qu'à cet enfant, heureux dans sa misère,
Ainsi qu'à votre fils je tiendrai lieu de père :
Vous verrez si l'on peut se fier à ma foi.
Je fus un conquérant, vous m'avez fait un roi.
(*A Zamti.*)
Soyez ici des lois l'interprète suprême;

Rendez leur ministère aussi saint que vous-même :
Enseignez la raison, la justice et les mœurs.
Que les peuples vaincus gouvernent les vainqueurs ;
Que la sagesse règne et préside au courage ;
Triomphez de la force, elle vous doit hommage :
J'en donnerai l'exemple, et votre souverain
Se soumet à vos lois les armes à la main.

Sans doute un poëte philosophe a eu quelque plaisir à tracer cette époque si glorieuse pour la sagesse et la raison, et il l'a peinte avec des traits sublimes. Ce vers,

Triomphez de la force, elle vous doit hommage,

est une bien belle réponse à celui-ci que disait Zamti au premier acte :

La sagesse n'est rien : la force a tout détruit.

Ce dénoûment, si satisfaisant pour le spectateur, a contribué beaucoup à assurer le succès de cette tragédie, qui est mêlée de grands défauts et de grandes beautés. Quoique fort loin d'être du premier ordre, c'est une de celles de l'auteur où son talent a paru le plus original. Elle est richement semée de tous les brillans de la poésie, quoiqu'au milieu de cette pompe la négligence se laisse voir quelquefois. Beaucoup de détails sont remarquables, non-seulement par leur nouveauté hardie, mais par la difficulté heureusement vaincue ; en voici un exemple. Voltaire a eu soin

de faire contraster partout la férocité guerrière d'Octar avec la générosité de Gengis. Octar n'est point un confident ordinaire : le poëte s'en est servi habilement pour représenter en lui les mœurs tartares, que son plan l'obligeait d'adoucir dans le personnage de Gengis-Kan. Il ne pouvait offrir un trait plus fort et plus marqué de ces mœurs guerrières, que l'étonnement où est Octar que son maître puisse faire un moment d'attention aux refus d'une captive : il ne conçoit seulement pas que Gengis puisse balancer à user des droits de la force. C'est certainement ce que devait dire Octar, et ce qui est de temps immémorial conforme aux mœurs de tout l'Orient; mais c'est ce qui était fort périlleux à exprimer dans une tragédie, et devant des spectateurs aussi délicats que les Français; rien n'était plus près du ridicule ou de l'odieux : ces sortes d'épreuves sont la gloire d'un grand écrivain.

Je n'appris qu'à combattre, à marcher sous vos lois.
Mes chars et mes coursiers, mes flèches, mon carquois,
Voilà mes passions et ma seule science;
Des caprices du cœur j'ai peu d'intelligence :
Je connais seulement la victoire et nos mœurs;
Les captives toujours ont suivi leurs vainqueurs.
Cette délicatesse, importune, étrangère,
Dément votre fortune et votre caractère.
Et qu'importe pour vous qu'un esclave de plus
Attende en gémissant vos ordres absolus?

La réponse de Gengis n'était pas moins difficile;

elle a fourni à l'auteur des vers de la poésie la plus noble et la plus intéressante.

Qui connaît mieux que moi jusqu'où va ma puissance ?
Je puis, je le sais trop, user de violence.
Mais quel bonheur honteux, cruel, empoisonné,
D'assujettir un cœur qui ne s'est point donné,
De ne voir en des yeux dont on sent les atteintes
Qu'un nuage de pleurs, et d'éternelles craintes,
Et de ne posséder, dans sa funeste ardeur,
Qu'une esclave tremblante à qui l'on fait horreur !

C'est certainement la première fois, depuis que le théâtre est épuré, qu'on a discuté de semblables idées dans une tragédie ; et ce qui prouve l'art de l'auteur, c'est que la magie de son style les a tellement ennoblies, qu'on n'a pas même fait attention à ce qu'il avait risqué à les employer. En ce genre, le chef-d'œuvre de l'audace poétique est sans doute d'échapper aux yeux du plus grand nombre, comme ces édifices hardis dont la construction est au-dessus des procédés ordinaires : la multitude y passe sans se douter du péril que l'art a vaincu, et l'artiste s'y arrête pour admirer ce que le génie seul a pu oser.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE L'ORPHELIN.

1. Se peut-il qu'en ce temps de désolation, etc.

En général, il faut être fort sobre sur ces sortes de mots de cinq syllabes, difficiles à bien placer

dans nos vers, et particulièrement ceux qui finissent en *ion*. Ils sont très-rares dans Racine; mais surtout ils ne sont pas faits pour le commencement d'une pièce, qui doit toujours être soigné, et prévenir favorablement l'oreille du spectateur.

2. Tandis que leurs sujets *tremblans de murmurer*...

Voilà un exemple de cette règle que j'ai rappelée ailleurs, et qui défend de décliner le participe présent d'un verbe quand il en régit un autre au moyen de la particule *de*. *Tremblant*, *ante*, est un adjectif verbal qui ne peut régir un verbe. Il fallait donc écrire *tremblant de murmurer*, et non pas *tremblans*. Mais cette faute, devenue aujourd'hui si commune partout, par une suite de l'ignorance presque générale de la langue, ne peut être attribuée ici qu'aux imprimeurs. Voltaire ne pouvait ignorer ni violer gratuitement une règle si essentielle.

3. De nos honteux soldats *les alfanges* errantes
A genoux ont jeté leurs armes impuissantes.

Alfange est un vieux mot tiré de l'arabe, qui signifie *épée*. Voltaire, curieux apparemment de faire usage de ce mot étranger, parce qu'il est sonore, l'a détourné de son acception, et l'a employé pour *phalanges*, *bataillons*, etc. Il valait

mieux ne pas s'en servir. Mais il fit entendre pour la première fois, dans cette même pièce, un mot peu usité jusqu'alors, et qui a fait depuis une grande fortune : c'est celui de *hordes*, affecté originairement aux tribus errantes des Tartares. Ce mot était parfaitement à sa place dans *l'Orphelin*, et peut s'appliquer aussi à toute peuplade guerrière ou nomade. On en a fait depuis un abus ridicule en le mettant partout, même dans le langage familier, à la place de *tourbe*, qui serait le mot convenable. C'est ainsi que la multitude ignorante confond et dégrade les expressions réservées pour le style noble, qui en devient tous les jours plus difficile.

Voltaire est aussi le premier (ce me semble) qui ait hasardé de franciser l'adjectif latin *hyperboreus*, et d'en faire le mot *hyperborée* (*la horde hyperborée*), mot très-nombreux, et beaucoup plus commode pour la poésie que celui d'*hyperboréens*, qui était seul en usage (peuples hyperboréens, pays hyperboréens).

4. Les vainqueurs fatigués de nos murs asservis, etc.

Ces quatre vers ne font que répéter prolixement ce que le même personnage vient de dire un peu plus haut dans ces deux beaux vers :

Les vainqueurs ont parlé : l'esclavage en silence
Obéit à leur voix dans cette ville immense.

5. *Consommer sa colère* et venger son injure.

Consommer sa colère ne se dit pas plus que *consommer sa fureur*, qui a été relevé ailleurs.

6. Sa nation farouche est d'une autre nature
Que les *tristes* humains qu'enferment ces remparts.

Cette épithète est ici à contre-sens. L'acteur qui parle compare ici la civilisation chinoise à la vie sauvage des Tartares, comme le prouve toute la suite de ce morceau. Ce n'est donc pas sous ce rapport que les Chinois peuvent être appelés génériquement de *tristes humains*; et comment accorder cette expression avec ce qui est dit trois vers plus bas?

De nos arts, de nos lois, la beauté les offense (les Tartares).

Des peuples qui peuvent ainsi parler d'eux-mêmes et de leurs vainqueurs ne sont pas de *tristes humains*, quoiqu'ils soient opprimés dans le moment où l'on parle. L'auteur a manqué en cet endroit au juste rapport des idées : c'est le défaut le plus commun dans les mauvais poëtes, et le plus rare dans les bons.

7. Chaque instant fait *éclore* une nouvelle *horreur*.

Une horreur qui *éclot* me paraît une expression impardonnable.

8. . . . . Et si, dans mes alarmes,
Le ciel me permettait d'abréger *un destin*
Nécessaire à mon fils, etc.

Un destin ne peut en aucune manière être ici le synonyme d'*une vie*. On dit très-bien *une vie nécessaire à mon fils*; mais jamais une mère ne dira que *son destin est nécessaire à son fils* : cette diction est trop négligée et trop vicieuse.

8. Après l'*atrocité de leur indigne sort*...

On ne peut pas dire l'*atrocité d'un sort*, comme on dirait l'*atrocité d'un traitement*, *d'un supplice*, *d'un procédé*, etc. C'est que le mot d'*atrocité* suppose toujours une intention et une action, et le *sort* n'est rien de tout cela. *Indigne* est faible après *atrocité*.

10. J'entends trop cette voix si *fatale* et si chère.

La voix du sang est ici cruelle, elle n'est point *fatale*; et ce mot si souvent vague est répété dans deux pages jusqu'à satiété.

Je tremble malgré moi de son *fatal* retour.
. . . .
Aura-t-on consommé ce *fatal* sacrifice?
. . . .
Présent *fatal* peut-être..
. . . .
On a ravi son fils dans sa *fatale* absence.

Tant de répétitions prouvent la négligence. Mais

quelle force de poésie tragique dans la scène suivante !

11. Hélas, la vérité si souvent est cruelle !
On l'aime, et les humains sont malheureux par elle.

Il fallait s'arrêter au premier vers, qui s'échappe de l'âme, et où la maxime est en sentiment. Le second est une réflexion froide, et même fausse. Il n'est pas vrai qu'en général les hommes aiment tant la vérité ; et pourtant ce n'est jamais la vérité qui fait le malheur des hommes : c'est l'erreur et l'ignorance.

12. *Où mon front* avili *n'osa lever les yeux.*

On critiqua beaucoup ce vers dans la nouveauté, et, quoique l'auteur se soit obstiné à ne pas le changer, je crois qu'on avait raison. Ce n'est pas qu'il ne soit physiquement vrai que le mouvement des sourcils, qui fait lever les yeux, ne dépende en partie du front : l'idée n'est donc pas fausse, mais l'expression paraît affectée, précisément parce que dans la pensée nous ne séparons guère ce mouvement des yeux de celui du front, et que par conséquent il y a une sorte d'affectation à dire qu'*un front lève les yeux*, tandis que dans le fait c'est le même mouvement de l'âme qui fait lever ou baisser à la fois les yeux et le front ; et c'est ce mouvement moral que le poëte doit exprimer. Ce détail est un peu long, je le

sais; mais il est nécessaire quand il s'agit de démêler la finesse des rapports, qui font qu'une expression est bonne ou mauvaise. Il en résulte cette conséquence essentielle, que le goût n'est point une chose arbitraire. Quand ce vers fit murmurer le public, peu de personnes auraient pu motiver le murmure. La saine critique et la connaissance de l'art consistent à démontrer ce que les hommes rassemblés ont senti par instinct, et ce que l'ignorance et l'esprit sophistique ne sont que trop portés à nier.

13. Je n'ai pu *de* mon fils consentir *à la* mort

Inversion dure et forcée, étrangère au génie de notre langue. Observez, comme principe général, que l'inversion, dont le but est de varier notre versification sans dénaturer les procédés du langage, est naturelle au nôtre dans le régime direct, et qu'elle y répugne dans le régime indirect, quand il y a concours des deux particules *de* et *à*. Ainsi l'on dira très-bien :

Je n'ai pu de mon fils envisager la mort.

Mais l'on aura tort de dire :

Je n'ai pu *de* mon fils consentir *à la* mort.

Pourquoi? C'est que l'inversion est en quelque sorte double. Non-seulement vous mettez la par-

ticule relative *de* avant *la mort*, qui doit la régir, mais vous la mettez avant une autre particule qui doit naturellement la précéder, avant *à*; l'oreille alors est trop déroutée. En voulez-vous la preuve? C'est que vous diriez sans aucun embarras :

A la mort de mon fils je n'ai pu consentir.

Vous n'avez fait ici que mettre le régime avant le verbe, ce que notre poésie permet; mais dans aucun cas vous ne diriez,

De mon fils à la mort, etc.,

parce que le déplacement des deux particules forme inévitablement une équivoque; ce qui devient sensible, par exemple, dans ce vers de Voltaire :

A peine de la cour j'entrai *dans la* carrière.

Il veut dire : *A peine j'entrai dans la carrière de la cour.* Mais qu'arrive-t-il? C'est qu'il n'eût pas construit sa phrase autrement s'il eût voulu dire que, *sortant de la cour, il était entré dans la carrière*, etc.; et par le dérangement des deux particules, son vers présente en effet ce dernier sens, suivant les principes de notre construction. Aussi je ne me rappelle pas qu'il y ait dans Racine un seul exemple de cette espèce d'inversion :

elle est très-rare dans Boileau ; et Voltaire lui-même, qui se permet tout, ne se l'est pas permise souvent.

14. Cruel! *qui m'aurait dit que j'aurais* par vos coups...

Qui m'aurait dit que j'aurais n'est pas exact. *Qui m'aurait dit que je dusse perdre*, ou *que je perdrais*, etc., telle est la construction régulière, parce qu'elle doit exprimer un futur conditionnel.

15. . . . . Son âme eut sur la mienne,
Et sur mon caractère, et sur sur ma volonté,
Un empire plus sûr et plus illimité, etc.

Redondance de mots, phrase prolixe et traînante. On supprime ces vers au théâtre, et l'on y substitue :

Son âme trop long-temps a régné sur la mienne ;
Je tremble que mon cœur aujourd'hui s'en souvienne.
Voilà ce qui tantôt, etc.

Cette correction, sans doute de quelque ami de l'auteur, est fort bonne.

16. . . . . Et je ne puis *comprendre*
Dans vos yeux interdits ce que je dois attendre.

Je ne puis comprendre dans vos yeux ce que je dois attendre ne me paraît pas une phrase française.

17. *J'ai pris dans l'horreur même où je suis parvenue*
Une force nouvelle, etc.

Les exemples de cet abus du mot d'*horreur* sont sans nombre dans Voltaire. Quelles phrases que celles-ci : *Prendre une force dans l'horreur*, et *parvenir à une horreur !*

18. *Éteignez* dans mon sang votre *inhumanité.*

On ne peut, en aucun sens, *éteindre l'inhumanité.* On n'*éteint* que ce qui offre des rapports avec l'éclat, le feu, la lumière, etc.

19. . . . . Quel *soin* m'abaisse et me *transporte !*

Mauvais assemblage de mots : un *soin* peut *abaisser*, mais il ne *transporte* pas ; et ce n'est pas d'un *soin* qu'il s'agit ici.

30. J'ai tremblé que ma main, *mal affermie* encore,
Ne portât sur moi-même un coup *mal assuré.*

Mal affermi, *mal assuré*, négligence et battologie.

SECTION XIV.

Tancrède.

L'aventure d'Ariodant et de Genèvre dans le poëme de l'Arioste, traitée depuis sous une autre forme, dans un roman très-agréable de madame

de Fontaine, intitulé *la Comtesse de Savoie*, a fourni à Voltaire le sujet de *Tancrède*. J'entends par le sujet l'idée principale, l'idée-mère, qui, dans toute espèce de drame, est si décisive pour l'intérêt et le succès. Celle-ci était une des plus heureuses dont le génie dramatique pût s'emparer. C'est un amant qui combat pour sauver l'honneur et la vie de sa maîtresse, en même temps qu'il la croit coupable de la plus odieuse infidélité. C'est là tout ce que Voltaire a pris à l'Arioste; il a d'ailleurs inventé tout le reste : mais cela seul était tout pour le génie. Caractères, fable, développemens, tout devient facile pour lui, quand il est sûr du fonds qu'il a dans les mains : rien ne le prouve mieux que *Tancrède*. Je ferai voir que l'auteur, vivement frappé du grand intérêt dont ce sujet était susceptible, a vaincu les plus étonnantes difficultés que jamais un poëte tragique ait eues à combattre; et, ce qui arrive toujours au talent supérieur, il s'est élevé d'autant plus haut, qu'il lui avait fallu, pour prendre son essor, partir de plus loin et surmonter plus d'obstacles.

Un ouvrage de théâtre conçu hardiment est souvent une espèce de proposition à résoudre : voici celle de *Tancrède*. Il faut trouver le moyen de fonder l'intérêt de cinq actes uniquement sur l'amour, et cependant les deux amans ne pourront se voir et se parler qu'un seul moment au quatrième acte, entourés de témoins, et comme

étrangers et inconuus l'un à l'autre. Sans cette condition, il n'y a point de pièce; et quoiqu'elle soit toute d'amour, il est de l'essence du sujet que les deux amans ne puissent s'expliquer qu'à la dernière scène. Cette espèce de problème dramatique paraît d'abord insoluble : comment occuper toujours de la passion réciproque de deux personnages sans les faire paraître ensemble ? Il n'y a aucun exemple d'une pareille intrigue, parce que, dans quelque situation qu'on les suppose, quel que soit l'objet qui les occupe, ou l'erreur qui les divise, c'est toujours lorsqu'ils sont en scène l'un avec l'autre que leur amour produit le plus d'effet sur le spectateur; et l'intérêt des scènes où ils sont séparés tient même à celui des scènes où on les a réunis. Il ne suffit pas qu'ils parlent l'un de l'autre; ce qu'on désire le plus, c'est de les entendre se parler l'un à l'autre. Ce désir est dans la nature, et de quelque manière que l'amour soit malheureux, ou repoussé, ou combattu, ou jaloux, ou trompé, dans toutes les pièces où il domine, il met souvent en scène les deux personnages qu'il occupe, dans celles même où la vérité n'est reconnue qu'au dénoûment. Dans *Zaïre*, par exemple, Orosmane est très-souvent près de sa maîtresse, et c'est entre eux que l'amour se montre sous toutes les formes possibles. Le grand effet de *Tancrède* est fondé, comme celui de *Zaïre*, sur une fatale méprise : Voltaire, qui avait reconnu

combien ce ressort était puissant, ne demandait pas mieux que de l'employer une seconde fois, et la fable de l'Arioste le lui offrait. Mais il est démontré en rigueur que c'était sous les deux conditions que je viens d'exposer, les plus faciles du monde dans un récit épique, les plus onéreuses dans une action théâtrale. Ce ne sont point ici des combinaisons gratuites, imaginées pour relever le mérite d'un auteur : on va voir que c'est le fait tout simple; et je puis d'avance en ajouter un autre qui l'appuie, et que je tiens de Voltaire lui-même; c'est que, dans l'espace de trois ans, il renonça et revint trois fois à *Tancrède*, et ne l'exécuta qu'après l'avoir cru long-temps impraticable.

Quel est le nœud de l'intrigue? N'est-ce pas l'erreur où est Tancrède, qui croit et doit croire que la lettre qu'Aménaïde a écrite pour lui s'adressait à Solamir? Mais quelques trompeuses apparences qui puissent l'abuser, dès qu'Aménaïde pourra lui parler, sa justification est si facile, la vérité a tant de force par elle-même, et en aura tant dans sa bouche, qu'il sera bientôt convaincu de son innocence; et la pièce est finie. Voilà la première pensée qui a dû se présenter à Voltaire, et qui se présenterait nécessairement à tout poëte tragique un peu instruit de son art. Il faut avouer qu'elle est effrayante. Donner à l'amante des raisons pour ne pas dire la vérité à son

amant, était impossible : c'eût été faire *Zaïre* une seconde fois ; et de plus ce qui est très-plausible dans la situation de Zaïre, qui ne sait pas qu'Orosmane croit avoir en main la preuve d'une trahison, serait inadmissible dans la situation d'Aménaïde, qui, sachant qu'elle est publiquement accusée, ne doit avoir rien de plus pressé que de se justifier. Quel parti prendre? S'ils se voient, tout est infailliblement éclairci, et, dès que tout s'éclaircit, le dénoûment est tout près, et, ce qu'il y a de pis, un dénoûment sans effet; car qu'est-ce, dans une tragédie, qu'une erreur de jalousie qui ne produit qu'une explication? Il faut donc de toute nécessité faire en sorte qu'ils ne se voient point, ou, s'ils se voient un moment, que ce soit sans pouvoir s'entendre ni s'expliquer, et que la jalousie ait eu le temps de faire tout le mal qu'elle peut faire avant que la vérité ait pu se manifester. Une machine entière de cinq actes a été construite pour ce seul dessein : nous allons voir combien il a fallu y faire entrer de ressorts, combien de dextérité, pour les accorder et en soutenir le jeu pendant toute la pièce. C'est, de toutes les tragédies de Voltaire, celle dont la contexture m'a toujours paru le plus artistement travaillée.

D'abord, pour ce qui regarde les moyens de fonder l'erreur de Tancrède, l'Arioste n'a pu lui rien fournir. Ceux du poëte italien conviennent à la nature de son ouvrage : un tragique anglais

ou espagnol aurait pu se les approprier sans scrupule; mais nous, chez qui la tragédie est essentiellement noble, nous ne les supporterions que dans une comédie. Si l'on nous présentait un amant qui croit voir sa maîtresse, dans un rendez-vous de nuit, faire monter un homme à son balcon et l'introduire dans sa chambre, tandis que c'est en effet une suivante qui a pris les habits et l'appartement de sa maîtresse, nous renverrions cet *imbroglio* à l'Opéra comique. Je ne m'étonne pas qu'on ait voulu de nos jours réconcilier la sévérité de nos principes avec de si misérables moyens, et y rabaisser la dignité de la tragédie. Comme ils sont aussi faciles que grossiers, ils sont à la portée de tout le monde; et quand on ne s'y rend pas plus difficile, on a bientôt fait une intrigue. Celle de Voltaire a dû coûter un peu plus, et, quoique composée d'un assez grand nombre de faits, tout est noble, clair et intéressant.

Le combat d'Ariodant pour Genèvre, qui dans l'*Orlando* est une suite des lois de la chevalerie, indiquait à Voltaire un chevalier pour son héros. C'est une obligation qu'il a de plus à l'Arioste, de lui avoir donné l'idée et l'occasion de mettre la chevalerie sur la scène, et c'en est une aussi que nous avons à Voltaire, d'avoir exécuté cette idée avec tant de succès. Il a donc placé son action au commencement du onzième siècle, lorsque les mœurs de la chevalerie étaient en vigueur;

il l'a placée à Syracuse, dans une république, dans un des états qui faisaient partie de cette île alors partagée en différentes dominations; et ces diverses puissances ennemies l'une de l'autre, les factions qui les déchiraient, l'opposition de mœurs et de croyance qui les séparait, chacun de ces objets entre pour quelque chose dans les vues qui dirigeaient le plan que je vais exposer.

Argire et Orbassan sont les chefs des deux maisons les plus puissantes de Syracuse, et depuis long-temps rivales. Il y a quelques années que celle d'Orbassan a prévalu : les troubles civils, causés par cette rivalité, ont forcé Argire de s'éloigner pour un temps de sa patrie; et alors il a pris le parti d'envoyer sa femme, avec sa fille Aménaïde, à Byzance, à la cour de l'empereur grec, pour mettre en sûreté ce qu'il avait de plus cher, en attendant des temps meilleurs. La fortune a changé : Argire est rentré dans sa patrie et dans ses biens, dans tous les honneurs du premier rang; il a fait revenir près de lui sa fille, dont la mère était morte à Byzance. Mais, affaibli par l'âge, et ne pouvant plus soutenir les fatigues du commandement, dans une ville menacée d'un côté par les empereurs grecs qui en réclamaient la souveraineté, et de l'autre par les Arabes musulmans qui voulaient joindre Syracuse aux autres possessions qu'ils avaient dans la Sicile, il a consenti à un accord qui semble concilier tous les

intérêts, et remplir tous les vœux des citoyens. Il a cédé le commandement à Orbassan, qui est dans la force de l'âge, et en même temps il l'a choisi pour être l'époux d'Aménaïde. La fille d'Argire, lorsqu'elle croissait à la cour de Byzance, dans tout l'éclat de sa jeunesse et de sa beauté, y a fixé les regards de deux guerriers célèbres qui s'y trouvaient en même temps. L'un est Solamir, un chef de ces Arabes que l'on appelait Maures, et qui depuis, commandant leur armée en Sicile, a fait proposer la paix aux Syracusains, en y mettant pour condition qu'on lui donnerait Aménaïde en mariage. L'autre est Tancrède, chevalier d'origine française, et descendant d'un Coucy qui s'était autrefois établi à Syracuse. Les enfans de ce Coucy étaient parvenus à une assez grande élévation pour exciter la jalousie des nationaux, et toute la famille avait été bannie par un décret du sénat. Le jeune Tancrède, à l'exemple de tant de gentilshommes aventuriers qui allaient chercher la fortune partout où leur courage pouvait la leur procurer, s'était attaché au service des empereurs grecs, et s'y était distingué au point qu'ils lui étaient redevables de la conquête du pays que l'on nommait alors Illyrie, aujourd'hui la Dalmatie. Entre ces deux rivaux, le cœur d'Aménaïde s'était décidé pour Tancrède. Sa mère, au lit de mort, avait approuvé leur amour, et reçu le serment qu'ils se faisaient de se donner la

foi conjugale. Mais il avait fallu obéir aux ordres d'un père qui rappelait sa fille, et laisser Tancrède à Byzance pour revenir près d'Argire, qui, étant fort loin de soupçonner qu'Aménaïde ait donné son cœur à un banni, croit pouvoir disposer de sa main en faveur d'Orbassan. Tels sont les faits de l'avant-scène : ils sont tous successivement exposés dans le premier acte, et particulièrement dans la première scène, qui a essuyé beaucoup de critiques, parce qu'on n'en a pas saisi le dessein. Cette scène représente un conseil des principaux chevaliers qui composent le sénat de Syracuse; et comme il n'y est question que de porter contre Tancrède un arrêt de proscription, et de renouveler dans toute sa rigueur la loi qui condamne à la mort tout citoyen qui entretiendrait des relations secrètes avec les ennemis de l'état; comme cette ouverture de pièce ne présente point un de ces grands objets de délibération qu'un tel appareil semble annoncer; comme enfin tout ce qui s'y traite dans un dialogue assez long et dans un style assez faible pouvait être dit en fort peu de mots dans une exposition ordinaire, tout le monde s'est récrié sur l'inutilité et la froideur de cette scène d'apparat, qui ne tient pas ce qu'elle promet. Mais il est permis, dans un premier acte, de songer moins à un effet qu'on peut différer qu'à l'importance des fondemens qu'il faut établir; et l'on doit savoir gré à l'auteur de ce conseil, où

il a solidement posé les bases principales sur lesquelles il voulait asseoir sa fable. Sans doute il lui était fort aisé de dire en quatre vers que Tancrède était proscrit dans Syracuse pour avoir servi les Césars de Byzance; il ne lui en fallait pas plus pour faire mention de la peine de mort décernée contre ceux qui auraient commerce avec les Maures ou avec les Grecs : mais Voltaire connaissait également le théâtre et les spectateurs; il savait qu'il était dangereux de confier à quelques instans d'une attention souvent distraite des notions capitales, qui, servant de motif et d'appui à des scènes décisives et fort éloignées de l'exposition, entraînaient la chute de ces scènes, si un seul des détails de l'exposition échappait à la mémoire du spectateur. Il a voulu y graver ce qu'il était essentiel de retenir, et le mettre d'abord en action, même longuement, afin qu'ensuite on l'eût toujours présent à l'esprit. La solennité d'un conseil commande une attention particulière que n'attire pas toujours le dialogue rapide des scènes d'une autre espèce. L'auteur a donc voulu que l'on fût bien positivement instruit de tout ce qui concerne la proscription de Tancrède et les dispositions du sénat de Syracuse à son égard. Il fait dire à Orbassan :

De quel droit les Français, *portant partout leurs pas*
Se sont-ils établis dans nos riches climats?
De quel droit un Coucy vint-il dans Syracuse,

Des rives de la Seine au bord de l'Aréthuse?

. . . .

Tancrède, un rejeton de ce sang dangereux,
Des murs de Syracuse éloigné dès l'enfance,
A servi, nous dit-on, les Césars de Byzance.
Il est fier, outragé, sans doute valeureux;
Il doit haïr nos lois; il cherche la vengeance.
Tout Français est à craindre : on voit même en nos jours
Trois simples écuyers, sans bien et sans secours,
Sortis des flancs glacés de l'humide Neustrie,
Aux champs apuliens se faire une patrie,
Et, n'ayant pour tout droit que celui des combats,
Chasser les possesseurs, et fonder des états.
Grecs, Arabes, Français, Germains, tout nous dévore;
Et nos champs malheureux, par leur fécondité,
Appellent l'avarice et la rapacité
Des brigands du midi, du nord et de l'aurore.
Nous devons nous défendre ensemble et nous venger.
J'ai vu plus d'une fois Syracuse trahie :
Maintenons notre loi que rien ne doit changer.
Elle condamne à perdre et l'honneur et la vie
Quiconque entretiendrait avec nos ennemis
Un commerce secret, fatal à son pays.
A l'infidélité l'indulgence encourage :
On ne doit épargner ni le sexe ni l'âge.
Venise ne fonda sa fière autorité
Que sur la défiance et la sévérité.
Imitons sa sagesse en perdant les coupables.

Lorédan, un autre membre du conseil, approuve et motive encore

Cette sévérité
Vengeresse des lois et de la liberté.
Pour détruire l'Espagne il a suffi d'un traître;
Il en fut parmi nous; chaque jour en voit naître.
Mettons un frein terrible à l'infidélité;

Au salut de l'état que toute pitié cède.
Combattons Solamir et proscrivons Tancrède.
Tancrède, né d'un sang parmi nous détesté,
Est plus à craindre encor pour notre liberté.

Nous voilà donc bien avertis que Tancrède est perdu, s'il reparaît dans une ville où il est regardé comme un ennemi de l'état, et où il vient d'être solennellement proscrit. Il n'en fallait pas moins pour justifier à nos yeux la conduite d'Aménaïde, quand nous la verrons, au quatrième acte, dans le moment où elle se jette aux pieds de son libérateur, ne pas oser le nommer, parce qu'il est environné de ces mêmes chevaliers que nous avons vus prononcer l'arrêt de sa condamnation. De même, quand la lettre d'Aménaïde aura été saisie entre les mains de l'esclave arrêté près du camp de Solamir, nous nous rappellerons le décret rigoureux que nous venons d'entendre contre toute personne convaincue d'une correspondance de cette espèce; et ce vers,

On ne doit épargner ni le sexe ni l'âge,

nous fera comprendre qu'il n'y a point de grâce à espérer pour Aménaïde.

Mais comment l'auteur est-il venu à bout de faire croire que la lettre, qui est en effet pour Tancrède, s'adresse à Solamir? Par un assemblage de circonstances toutes également naturelles et

vraisemblables, et préparées aussi dans ce même conseil qui sert à tout. C'est là que Lorédan a dit :

Quelle honte en effet, dans nos jours déplorables,
Que Solamir, un Maure, un chef des Musulmans,
Dans la Sicile encor ait tant de partisans!
Que partout dans cette île, et guerrière et chrétienne,
Que même parmi nous Solamir entretienne
Des sujets corrompus, vendus à ses bienfaits;
Tantôt chez les Césars occupé de nous nuire,
Tantôt dans Syracuse ayant su s'introduire,
Nous préparant la guerre et nous offrant la paix,
Et, pour nous désunir, soigneux de nous séduire!
Un sexe dangereux, dont les faibles esprits
D'un peuple encor plus faible attire les hommages,
Toujours des nouveautés et des héros épris,
A ce Maure imposant prodigua ses suffrages.
Combien de citoyens aujourd'hui prévenus
Pour ces arts séduisans que l'Arabe cultive,
Arts trop pernicieux, dont l'éclat les captive,
A nos vrais chevaliers, noblement inconnus!

Je n'examine pas encore si tous ces vers sont assez élégamment tournés, s'ils ne ressemblent pas à de la prose. Il suffit pour le moment qu'ils nous apprennent que l'arabe Solamir a beaucoup de partisans, jusque dans Syracuse; qu'il s'est même introduit dans cette ville lorsqu'il y négociait la paix; que par conséquent Aménaïde a pu le voir; que les arts et les galanteries des Arabes plaisent d'autant plus aux femmes de la Sicile, qu'ils contrastent davantage avec la grossièreté des mœurs et l'ignorance altière dont les chevaliers

chrétiens font parade; et si nous voyons Aménaïde éprise de Tancrède, nous le concevrons d'autant mieux, que ce chevalier élevé à Byzance a dû prendre des mœurs et des habitudes toutes différentes dans une cour alors la plus polie de l'Europe. Ainsi toutes les notions que l'on nous donne coucourent à motiver les faits, les passions, les erreurs que la pièce doit mettre sous nos yeux.

L'amour a bientôt ramené Tancrède à la suite d'Aménaïde : il est revenu secrètement en Sicile; un esclave d'Aménaïde a vu son amant dans Messine; et c'est dans le moment où elle est le plus occupée de l'espérance et des moyens de revoir ce qu'elle aime que son père lui ordonne d'épouser Orbassan. Le caractère de fermeté et d'énergie que le poëte lui a donné était nécessaire à son plan, et il a su y adapter les circonstances qui devaient ajouter à la vraisemblance de ce caractère et de la conduite qui en est l'effet. La cour des empereurs grecs a dû accoutumer Aménaïde à des mœurs moins sévères et moins dures que celles de Syracuse; elle-même dit à son père, en s'excusant de sa résistance à ses ordres :

Je sais que dans les cours mon sexe plus flatté
Dans votre république a moins de liberté.
A Byzance on le sert : ici la loi plus dure
Veut de l'obéissance et défend le murmure.

En arrivant dans sa patrie, elle a trouvé les

grands soulevés contre ce même Tancrède qui est le premier choix de son cœur; elle est indignée des violences et des injustices où l'on se porte contre un héros dont ailleurs elle a vu les exploits couronnés : la gloire de Tancrède lui en devient plus chère, et l'envie qui le poursuit lui en paraît plus odieuse. Ces sentimens sont non-seulement naturels, ils ont même une noblesse intéressante qui excuse suffisamment la résistance qu'Aménaïde oppose à son père, mais avec tous les ménagemens respectueux qui sont dus à l'autorité paternelle. Il lui est permis de conserver de l'éloignement pour les anciens ennemis de sa famille, pour cet Orbassan qui fut long-temps l'oppresseur d'Argire; il lui est permis d'attester, même en gardant son secret, que Tancrède, qu'elle a vu à Byzance, a pour Argire des sentimens bien différens : ainsi toutes les bienséances sont observées. Elle demande au moins un délai; elle l'obtient : elle en profite pour écrire à Tancrède et l'appeler à son secours; mais elle a soin de ne pas mettre son nom sur la lettre, et cette précaution est dictée par les circonstances; de plus, un nom est inutile dans une lettre portée par un homme de confiance, par ce même esclave de qui elle a su que Tancrède était à Messine.

Pour y aller, il fallait passer près du camp de Solamir, qui est dans le voisinage de Syracuse :

c'est là que l'esclave est arrêté par des soldats syracusains. Ce serviteur, fidèle autant que brave, sentant toute l'importance du message dont il est chargé, et qui peut perdre sa maîtresse, se défend en désespéré. Il est tué; on saisit la lettre; on y trouve ces mots :

Puissiez-vous, reconnu, chéri dans Syracuse,
Régner dans nos états ainsi que dans mon cœur!

Personne ne sait que Tancrède est en Sicile; l'amour de Solamir pour Aménaïde a éclaté; il a demandé sa main; c'est près de son camp que l'esclave a été arrêté. Combien de raisons pour croire que la lettre ne peut s'adresser qu'à lui! Tous ces indices sont frappans, sont rassemblés et fondés avec beaucoup d'adresse; et les indices qui, dans la jurisprudence des tribunaux, ont quelquefois conduit à la mort des innocens dont la condamnation ne fut du moins qu'une erreur funeste, n'ont pas toujours eu autant de vraisemblance.

Dans les premières représentations, conformes à la pièce imprimée qui avait paru auparavant, Argire laissait condamner sa fille sans même l'interroger ni l'entendre. Cette précipitation contre nature n'était pas excusable; elle excita de longs murmures. L'auteur, averti par ses amis, sentit cette faute, et la corrigea très-heureusement. La scène substituée est tout ce qu'elle doit être, et

le dialogue en est excellent. Aménaïde reconnaît et avoue sa lettre; sa sentence de mort est bientôt rendue : le malheureux Argire ne peut s'opposer à la loi de l'état : il ne peut que gémir, et il gémit d'autant plus qu'Aménaïde ne lui a témoigné aucun repentir. Quand il lui a dit,

. . . . Qu'as-tu fait?....

elle a répondu :

Mon devoir.
Aviez-vous fait le vôtre?

Tous les chevaliers partagent la douleur et l'indignation de ce père infortuné. L'un d'eux s'écrie :

. . . . Quel est le chevalier
Qui daignera jamais, suivant l'antique usage,
Pour ce coupable objet signaler son courage,
Et hasarder sa gloire à le justifier?

Ils s'éloignent tous; et, au moment où l'on conduit Aménaïde en prison, Orbassan fait retirer ses soldats, et lui propose d'être son défenseur. Il veut oublier ou ignorer tout, pourvu qu'elle consente à lui faire le serment de l'aimer et de lui être fidèle.

Prononcez : mon cœur s'ouvre, et mon bras est armé.
Je puis mourir pour vous; mais je dois être aimé.

Je n'ai jamais remarqué que cette scène fît un mauvais effet au théâtre. La proposition d'Or-

bassan est conforme au caractère qu'il a montré, qui est noble, quoique dur; et la réponse d'Aménaïde est d'une franchise généreuse. Après lui avoir exprimé toute sa reconnaissance, elle lui dit :

> Je ne vous trahis point; je n'avais rien promis.
> Mon âme envers la vôtre est assez criminelle :
> Sachez qu'elle est ingrate, et non pas infidèle.
> Je ne peux vous aimer; je ne peux à ce prix
> Accepter un combat pour ma cause entrepris.
> . . . .
> Je ne veux (pardonnez à ce triste langage)
> De vous pour mon époux ni pour mon chevalier.

Si ce langage est *triste* pour Orbassan, nous en savons gré à celle qui le tient : elle acquiert de nouveaux droits sur nous par son courage et par l'élévation de ses sentimens, quand elle aime mieux mourir pour Tancrède que de vivre pour Orbassan. Sous ce point de vue, la scène ne mérite que des éloges; mais la démarche d'Orbassan est-elle bien motivée? est-elle conséquente? est-elle assez analogue au dessein général de la pièce? C'est une opinion que je vais énoncer, et non pas un jugement : je n'affirme point que cette scène soit un défaut; je vais dire seulement pourquoi j'eusse mieux aimé qu' Orbassan ne fît point cette proposition.

D'abord ce ne peut pas être l'amour qui l'y engage; il a déclaré à peu près qu'il n'en avait point

pour Aménaïde : il regarde l'amour comme une faiblesse qui est au-dessous d'un guerrier. Il a dit au vieil Argire :

Ce cœur, que la patrie appelle aux champs de mars,
Ne sait point soupirer au milieu des hasards.
Mon hymen a pour but l'honneur de vous complaire;
Notre union naissante à tous deux nécessaire,
La splendeur de l'état, votre intérêt, le mien.
Devant de tels objets l'amour a peu de charmes.

Argire lui a même reproché, et avec raison, cet excès de sévérité, fait pour déplaire à une jeune personne :

J'estime en un soldat cette mâle fierté;
Mais la franchise plaît, et non l'austérité.
J'espère que bientôt ma chère Aménaïde
Pourra fléchir en vous ce courage rigide.
C'est peu d'être un guerrier : la modeste douceur
Donne un prix aux vertus, et sied à la valeur.
Vous sentez que ma fille, au sortir de l'enfance,
Dans nos temps orageux de trouble et de malheur,
Par sa mère élevée à la cour de Byzance,
Pourrait s'effaroucher de ce sévère accueil,
Qui tient de la rudesse et ressemble à l'orgueil.
Pardonnez aux avis d'un vieillard et d'un père.

Le poëte a très-bien fait d'établir ce contraste entre Orbassan et Tancrède, et ce contraste, qui est tout à l'avantage du dernier, est exprimé ici avec des nuances qui ont autant d'intérêt que de délicatesse. Mais, si ce n'est pas l'amour qui arme le bras d'Orbassan en faveur d'une femme qui doit

être à ses yeux si évidemment coupable, pourquoi ne veut-il combattre qu'avec la promesse d'être aimé? Pourquoi même énonce-t-il cette prétention peu conforme à la fierté dont il se pique, et qui doit paraître un peu étrange après la lettre d'Aménaïde? Dira-t-on qu'Orbassan était amoureux sans en vouloir convenir? Quelques vers sembleraient l'indiquer:

Je vous donnais ma main, je vous avais choisie;
Peut-être l'amour même avait dicté ce choix.
Je ne sais si mon cœur s'en souviendrait encore,
Ou s'il est indigné d'avoir connu ses lois;
Mais il ne peut souffrir ce qui le déshonore.
Je ne veux point penser qu'Orbassan soit trahi
Pour un chef étranger, pour un chef ennemi,
Pour un de ces tyrans que notre culte abhorre :
Ce crime est trop indigne, il est trop inouï;
Et pour vous, pour l'état, et surtout pour ma gloire,
Je veux fermer les yeux, et prétends ne rien croire.
Syracuse aujourd'hui voit en moi votre époux :
Ce titre me suffit; je me respecte en vous.

Cette dernière raison paraît au moins la plus forte; c'est celle qui est décisive pour lui. Mais alors quelque sentiment que lui montre Aménaïde, il doit combattre, non pas pour elle, mais pour son propre honneur qu'il croit compromis. Pourquoi donc l'abandonne-t-il à sa destinée dès qu'elle a répondu qu'elle ne pouvait l'aimer? Elle a beau lui dire qu'elle ne veut point de lui pour son chevalier, il doit s'intéresser en dépit d'elle à

l'honneur d'une femme qui devait être son épouse. Enfin (et cette dernière considération me paraît la plus importante), Orbassan doit périr au quatrième acte : il n'était pas nécessaire de le rendre odieux, je l'avoue ; mais pourquoi lui prêter inutilement un dessein généreux et une action qui ressemble un peu à celle de Tancrède ? Ne valait-il pas mieux que cet exemple de magnanimité fût unique dans la pièce, et réservé pour celui qui en est le héros ? C'est une question que je propose aux amateurs éclairés, et le seul scrupule que m'ait laissé le plan de cette tragédie, d'ailleurs si bien conçu dans toutes ses parties.

Peut-être l'auteur n'a-t-il imaginé cette scène que pour remplir son second acte ; mais je ne pense pas qu'il en eût besoin. Il avait assez de la condamnation d'Aménaïde, et ces deux premiers actes paraissent toujours un peu longs, parce qu'on attend impatiemment Tancrède. Certainement la marche de la pièce serait beaucoup plus vive, s'il avait pu ouvrir le second acte ; mais au moins l'auteur a su nous en occuper sans cesse par les beaux mouvemens de passion dont il a rempli le rôle d'Aménaïde dès le premier acte :

On dépouille Tancrède, on l'exile, on l'outrage !
C'est le sort d'un héros d'être persécuté ;
Je sens que c'est le mien de l'aimer davantage.

Elle apprend à Fanie que Tancrède est dans Messine.

FANIE.

Est-il vrai? justes cieux!
Et cet indigne hymen est formé sous ses yeux!

AMÉNAÏDE.

Il ne le sera pas.... non, Fanie; et peut-être
Mes oppresseurs et moi nous n'aurons plus qu'un maître.
Viens.... je t'apprendrai tout.... mais il faut tout oser:
Le joug est trop honteux, ma main doit le briser.
La persécution enhardit ma faiblesse.
Le trahir est un crime, obéir est bassesse.
S'il vient, c'est pour moi seule, et je l'ai mérité;
Et moi, timide esclave, à son tyran promise,
Victime malheureuse indignement soumise,
Je mettrais mon devoir dans l'infidélité!
Non: l'amour à mon sexe inspire le courage.
C'est à moi de hâter ce fortuné retour;
Et s'il est des dangers que ma crainte envisage,
Ces dangers me sont chers, ils naissent de l'amour.

Au second acte, quand la lettre est partie, elle montre autant de confiance que Fanie veut lui inspirer d'alarmes.

Le ciel jusqu'à présent semble veiller sur moi;
Il ramène Tancrède, et tu veux que je tremble!

FANIE.

Hélas! qu'en d'autres lieux sa bonté vous rassemble.
La haine et l'intérêt s'arment trop contre lui:
Tout son parti se tait; qui sera son appui?

AMÉNAÏDE.

Sa gloire. Qu'il se montre, il deviendra le maître.
Un héros qu'on opprime attendrit tous les cœurs;
Il les anime tous quand il vient à paraître.

FANIE

Son rival est à craindre.

AMÉNAÏDE.

Ah ! combats ces terreurs,
Et ne m'en donne point. Souviens-toi que ma mère
Nous unit l'un et l'autre à ses derniers momens ;
Que Tancrède est à moi ; qu'aucune loi contraire
Ne peut rien sur nos vœux et sur nos sentimens.
Hélas ! nous regrettions cette île si funeste ;
Dans le sein de la gloire et des murs des Césars,
Vers ces champs trop aimés ; qu'aujourd'hui je déteste,
Nous tournions tristement nos avides regards.
J'étais loin de penser que le sort qui m'obsède
Me gardât pour époux l'oppresseur de Tancrède,
Et que j'aurais pour dot l'exécrable présent
Des biens qu'un ravisseur enlève à mon amant.
Il faut l'instruire au moins d'une telle injustice :
Qu'il apprenne de moi sa perte et mon supplice ;
Qu'il hâte son retour, et défende ses droits.
Pour venger un héros je fais ce que je dois :
Ah ! si je le pouvais, j'en ferais davantage.
J'aime, je crains un père et respecte son âge ;
Mais je voudrais armer nos peuples soulevés
Contre cet Orbassan qui nous a captivés.
D'un brave chevalier sa conduite est indigne ;
Intéressé, cruel, il prétend à l'honneur !
Il croit d'un peuple libre être le protecteur !
Il ordonne ma honte, et mon père la signe !
Et je dois la subir, et je dois me livrer
Au maître impérieux qui pense m'honorer !
Hélas ! dans Syracuse on hait la tyrannie :
Mais la plus exécrable et la plus impunie
Est celle qui commande et la haine et l'amour,
Et qui veut nous forcer de changer en un jour.
Le sort en est jeté.

FANIE.

Vous aviez paru craindre.

AMÉNAÏDE.

Je ne crains plus.

FANIE.

On dit qu'un arrêt redouté
Contre Tancrède même est aujourd'hui porté;
Il y va de la vie à qui le veut enfreindre.

AMÉNAÏDE.

Je le sais, mon esprit en fut épouvanté;
Mais l'amour est bien faible alors qu'il est timide.
J'adore, tu le sais, un héros intrépide :
Comme lui je dois l'être.

FANIE.

Une loi de rigueur,
Contre vous, après tout, serait-elle écoutée?
Pour effrayer le peuple elle paraît dictée.

AMÉNAÏDE.

Elle attaque Tancrède, elle me fait horreur.
Que cette loi jalouse est digne de nos maîtres!
Ce n'était point ainsi que ses braves ancêtres,
Ces généreux Français, ces illustres vainqueurs,
Subjuguaient l'Italie et conquéraient des cœurs.
On aimait leur franchise; on redoutait leur armes;
Les soupçons n'entraient point dans leurs esprits altiers.
L'honneur avait uni tous ces grands chevaliers;
Chez les seuls ennemis ils portaient les alarmes;
Et le peuple, amoureux de leur autorité,
Combattait pour leur gloire et pour sa liberté :
Ils abaissaient les Grecs, ils triomphaient du Maure.
Aujourd'hui je ne vois qu'un sénat ombrageux,
Toujours en défiance et toujours orageux,
Qui lui-même se craint, et que le peuple abhorre.

Je ne sais si mon cœur est trop plein de ses feux,
Trop de prévention peut-être me possède ;
Mais je ne puis souffrir ce qui n'est pas Tancrède.

Cet enthousiasme se communique au spectateur, et Tancrède a déjà pour lui le double intérêt de la persécution qu'il éprouve, et de l'amour qu'il inspire à une âme aussi tendre, aussi fière que celle d'Aménaïde.

Il paraît enfin, et la chevalerie semble entrer avec lui sur le théâtre, dont l'appareil réveille en nous toutes les idées que notre imagination attache à ces mœurs à la fois galantes et guerrières, si propres à la poésie, et que celle de Voltaire a rendues si brillantes et si théâtrales.

Vous, qu'on suspende ici mes chiffres effacés;
Aux fureurs des partis qu'ils ne soient plus en butte.
Que mes armes sans faste, emblême des douleurs,
Telles que je les porte au milieu des batailles,
Ce simple bouclier, ce casque sans couleurs,
Soient attachés sans pompe à ces tristes murailles.
Conservez ma devise, elle est chère à mon cœur ;
Elle a dans mes combats soutenu ma vaillance ;
Elle a conduit mes pas et fait mon espérance ;
Les mots en sont sacrés, c'est *l'amour et l'honneur.*

Ce coloris pur et vrai produit plus d'illusion que les armures et les devises que la décoration représente.

C'est un des anciens serviteurs de sa famille, un brave soldat qui l'a reçu dans un fort voisin de la ville, où il a son poste, et qui l'amène sur la

place d'armes où les chevaliers ont coutume de se rassembler. Tancrède vient se présenter comme un guerrier qui, sans se faire connaître, veut combattre avec eux contre les Musulmans. Aldamon (c'est le nom de ce soldat qui a servi en Orient sous Tancrède) n'est point encore instruit de tout ce qui vient de se passer dans Syracuse, et cette ignorance, que le poste où il était rend suffisamment probable, était nécessaire pour graduer les atteintes cruelles que Tancrède va recevoir. Aménaïde l'occupe tout entier; c'est pour elle qu'il a tout quitté. Il envoie Aldamon au palais d'Argire, pour chercher les moyens de se procurer une entrevue avec Aménaïde; il est plein d'amour et d'espérance. Le retour d'Aldamon, et les affreuses nouvelles qu'il apporte, produisent une révolution terrible, aussi imprévue pour lui qu'attendue par le spectateur. Chaque mot est un coup de poignard, et l'art du poëte a tellement disposé tout ce qui précède, que les douleurs entrent successivement dans l'âme du héros, à mesure qu'il arrache de la bouche d'Aldamon des détails qui lui coûtent à raconter, et qui accroissent par degrés l'horreur de la situation de Tancrède. Le poëte a été encore plus loin, et a trouvé le moyen de la suspendre, et de donner à Tancrède un moment d'espérance, pour le livrer ensuite au dernier excès du désespoir. Il a pris ce moyen, non-seulement dans l'amour, qui cherche

toujours à se flatter, mais dans l'âme franche et loyale de Tancrède, dans l'entière confiance qu'il doit avoir aux vertus et à la fidélité d'Aménaïde. Ainsi quoi que lui dise Aldamon de cette funeste aventure qui n'est que trop publique, Tancrède ne peut se résoudre à le croire, et répond par ces vers que Voltaire n'a pas faits sans quelque retour sur lui-même :

Écoute, je connais l'envie et l'imposture.
Eh! quel cœur généreux échappe à leur injure?
Proscrit dès mon berceau, nourri dans le malheur,
Moi toujours éprouvé, moi qui suis mon ouvrage,
Qui d'états en états ai porté mon courage,
Qui partout de l'envie ai senti la fureur,
Depuis que je suis né j'ai vu la calomnie
Exhaler les venins de sa bouche impunie,
Chez les républicains, comme à la cour des rois.
Argire fut long-temps accusé par sa voix;
Il souffrit comme moi. Cher ami, je m'abuse,
Où ce monstre odieux règne dans Syracuse.
Ses serpens sont nourris de ces mortels poisons
Que dans les cœurs trompés jettent les factions.
De l'esprit de parti je sais quelle est la rage;
L'auguste Aménaïde en éprouve l'outrage.
Entrons : je veux la voir, l'entendre et m'éclairer.

Alors Aldamon est obligé d'achever, et de lui apprendre qu'elle est dans les fers, et va être traînée au supplice. Au supplice! Quel mot et quelle idée pour un amant! Il s'écrie :

. . . . Crois-moi, ce sacrifice,
Cet horrible attentat ne s'achèvera pas.

Mais il voit paraître un vieillard qui sort d'un temple : c'est Argire ; et c'est ici que Tancrède va recevoir le dernier coup, celui auquel il ne résistera pas. Il aborde Argire, et en quels termes! Quelle intéressante réunion de toutes les bienséances dans un moment si douloureux ! Il s'agit de demander à ce malheureux père, à cet Argire lui-même, s'il est vrai que sa fille ait mérité la mort :

Noble Argire, excusez un de ces chevaliers
Qui, contre le croissant déployant leur bannière,
Dans de si saints combats vont chercher des lauriers.
Vous voyez le moins grand de ces dignes guerriers.
Je venais... Pardonnez, dans l'état où vous êtes,
Si je mêle à vos pleurs mes larmes indiscrètes.

ARGIRE.

Ah ! vous êtes le seul qui m'osiez consoler ;
Tout le reste me fuit, ou cherche à m'accabler.
Vous-même, pardonnez à mon désordre extrême...
A qui parlé-je? hélas!

TANCRÈDE.

Je suis un étranger,
Plein de respect pour vous, touché comme vous-même,
Honteux et frémissant de vous interroger ;
Malheureux comme vous... Ah! par pitié... de grâce,
Une seconde fois excusez tant d'audace :
Est-il vrai ?... Votre fille !... Est-il possible ?...

Cette manière d'interroger est parfaite : Tancrède ne doit pas avoir la force d'en dire davantage.

Hélas!
Il est trop vrai : bientôt on la mène au trépas.

TANCRÈDE.

Elle est coupable ?

ARGIRE.

Elle est la honte de son père.

TANCRÈDE.

Votre fille !... Seigneur, nourri loin de ces lieux,
Je pensai, sur le bruit de son nom glorieux,
Que, si la vertu même habitait sur la terre,
Le cœur d'Aménaïde était son sanctuaire.
Elle est coupable !

S'il pouvait rester quelque doute quand un père, dans la plus profonde désolation, reconnaît que sa fille est justement condamnée, ce qu'il ajoute est un dernier complément de preuve qui, d'après les mœurs de ce temps, est peut-être plus fort que tout le reste.

. . . . Nul chevalier ne cherche à la défendre ;
Ils ont en gémissant signé l'arrêt mortel,
Et, malgré notre usage antique et solennel,
Si vanté dans l'Europe et si cher au courage,
De défendre en champ clos le sexe qu'on outrage,
Celle qui fut ma fille à mes yeux va périr
Sans trouver un guerrier qui l'ose secourir.
Ma douleur s'en accroît, ma honte s'en augmente ;
Tout frémit, tout se tait, aucun ne se présente.

J'étais à la première représentation de *Tancrède*, il y a bien des années, et j'étais bien jeune : je n'ai jamais oublié le prodigieux effet que produisit dans toute l'assemblée le moment

où l'acteur unique, qui ne jouait pas Tancrède, mais qui l'était, sortant de son accablement à ces derniers mots, *aucun ne se présente*, comme saisi d'un transport involontaire, serrant dans ses mains les mains tremblantes d'Argire, d'une voix animée par l'amour et altérée par la rage, fit entendre ce vers, ce cri sublime, l'un des plus beaux que jamais on ait entendus sur la scène :

Il s'en présentera : gardez-vous d'en douter.

Rien ne peut se comparer au transport que ce vers excita. Ce n'était pas un applaudissement ordinaire, encore moins de ces *bravo* de commande qu'on obtient aujourd'hui à si bon marché, et qui ne signifient pas plus qu'ils ne coûtent ; ce n'était pas non plus un enthousiasme de convention ou de complaisance pour l'ouvrage d'un grand homme : la pièce avait été jusque-là sévèrement jugée. Mais, à ce vers, un cri universel s'éleva de tous les coins de la salle ; il semblait que ce fût là le mot qu'on attendait, et qu'il fût sorti en même temps de l'âme de tous les spectateurs comme de celle de Tancrède. Et en effet, si l'on y prend garde, trois actes ont tellement préparé ce vers, l'ont rendu tellement nécessaire, qu'à l'instant où on le prononce, tout le monde croit l'avoir fait. C'est le plus grand éloge des vers qui sont vraiment de situation. Les acclamations prolongées

laissèrent à l'acteur le temps de se reposer; elles recommencèrent quand il eut repris:

Il s'en présentera, non pas pour votre fille,
Elle est loin d'y prétendre et de le mériter,
Mais pour l'honneur sacré de sa noble famille,
Pour vous, pour votre gloire, et pour votre vertu.

On s'aperçut que cette restriction accordée au ressentiment de la fierté humiliée qui voulait désavouer l'amour en était encore un nouvel aveu, et que Tancrède, quoi qu'il en dise, ne va combattre que pour Aménaïde. Il fallait, pour achever ce grand tableau dramatique, qu'elle parût elle-même chargée de chaînes et marchant au supplice. Et Tancrède est là. Elle ne le voit pas encore ; elle est loin même de pouvoir penser qu'il soit témoin de cet horrible spectacle. Les paroles qu'elle adresse à ses juges, aux citoyens, à son père, semblent annoncer qu'avant de mourir elle va révéler du moins une partie de la vérité, et repousser loin d'elle l'injurieux soupçon d'une intelligence avec Solamir. Mais tout à coup elle aperçoit Tancrède à côté de son père, et tombe évanouie : ce saisissement n'est point arrangé pour le besoin du poëte ; il est commandé par la nature. Elle n'a que le temps de dire d'une voix faible et étouffée : *Est-ce lui? Je me meurs.* Tancrède, prévenu comme il doit l'être, se persuade qu'elle n'a pu résister à la confusion que

doit lui inspirer la vue subite d'un homme envers qui elle est si coupable. Il se dit :

Ah! ma seule présence
Est pour elle un reproche! Il n'importe.... Arrêtez,
Ministres de la mort, suspendez la vengeance;
Arrêtez, citoyens; j'entreprends sa défense :
Je suis son chevalier. Ce père infortuné,
Prêt à mourir comme elle, et non moins condamné,
Daigne avouer mon bras propice à l'innocence.
Que la seule valeur rende ici des arrêts:
Des dignes chevaliers c'est le plus beau partage.
Que l'on ouvre la lice à l'honneur, au courage;
Que les juges du camp fassent tous les apprêts.
Toi, superbe Orbassan, c'est toi que je défie;
Viens mourir de mes mains ou m'arracher la vie.
Tes exploits et ton nom ne sont pas sans éclat;
Tu commandes ici, je veux t'en croire digne :
Je jette devant toi le gage du combat:
L'oses-tu relever?

Ici, la scène offre, pour la première fois, les cérémonies du champ clos de l'ancienne chevalerie, et les combats appelés *le Jugement de Dieu.* Ce n'est pas là ce qui était difficile : nous avons vu depuis le même spectacle à l'Opéra, et beaucoup plus complet pour les yeux; mais il était beau de faire de cet appareil si neuf une action éminemment tragique, une action du plus grand intérêt: et combien le jeu de l'acteur y ajoutait! On se souvient encore de l'impression qu'il faisait lorsque, Orbassan lui demandant son nom, il répondait hautement,

Pour mon nom, je le tais, et tel est mon dessein,

et que, s'approchant ensuite de lui, il lui disait à voix basse et les dents serrées par la fureur :

Mais je te l'apprendrai les armes à la main.
Marchons.

A son regard, à son geste, à son accent, Orbassan était déjà mort.

Les comédiens se sont accoutumés depuis long-temps à terminer cet acte à la sortie des deux champions : ils ont grand tort. Il n'est point du tout convenable qu'Aménaïde, dans une situation semblable, sorte sans rien dire. Elle a eu le temps de revenir de son saisissement ; son père a repris l'espérance ; il reste avec elle : la scène qu'ils ont entre eux est très-courte, mais belle, mais touchante et digne du reste. Les premiers mots que dit Aménaïde à part sont importans :

Ciel! que deviendra-t-il? Si l'on sait sa naissance,
Il est perdu!

ARGIRE.

Ma fille!....

AMÉNAÏDE.

Ah! que me voulez-vous?
Vous m'avez condamnée.

ARGIRE.

O destins en courroux!
Voulez-vous, ô mon Dieu! qui prenez sa défense,
Ou pardonner sa faute, ou venger l'innocence?
Quels bienfaits à mes yeux daignez-vous accorder?
Est-ce justice ou grâce? Ah! je tremble et j'espère.

Qu'as-tu fait, et comment dois-je te regarder?
Avec quels yeux, hélas!

AMÉNAÏDE.

Avec les yeux d'un père.
Votre fille est encore au bord de son tombeau.
Je ne sais si le ciel me sera favorable;
Rien n'est changé, je suis encor sous le couteau.
Tremblez moins pour ma gloire; elle est inaltérable.
Mais si vous êtes père, ôtez-moi de ces lieux;
Dérobez votre fille, accablée, expirante,
A tout cet appareil, à la foule insultante,
Qui sur mon infortune arrête ici ses yeux,
Observe mes affronts, et contemple des larmes
Dont la cause est si belle.... et qu'on ne connaît pas.

Cette dernière scène nourrit et entretient les impressions qu'a faites cet acte, dont la marche est un des chefs-d'œuvre de l'art : Voltaire n'a rien fait de plus théâtral.

Il n'était pas possible d'aller plus loin dans le quatrième; mais l'intérêt s'y soutient dans sa force. Si la victoire de Tancrède nous rassure sur les jours d'Aménaïde, l'amour, grâce aux ressorts disposés par l'auteur, va lui fournir de quoi exciter la pitié pendant les deux derniers actes; le dénoûment y mettra le comble, et fera couler autant de larmes que celui de *Zaïre*.

Tancrède a triomphé d'Orbassan, mais la mort est dans son cœur; il ne peut plus douter de la perfidie d'Aménaïde. Il a vu le fatal billet: on l'a instruit des prétentions que Solamir avait annoncées sur Aménaïde. Il ne lui reste d'autre

désir, d'autre espoir que de consommer sa vengeance sur cet autre rival, plus odieux que le premier : il a promis aux Syracusains d'aller combattre Solamir; il brûle d'en venir aux mains avec lui, et dès l'acte précédent, on a vu que Solamir approchait, et voulait présenter la bataille. Les chevaliers viennent avertir Tancrède qu'il faut partir : il est prêt à les suivre, lorsque Aménaïde, en leur présence, vient se jeter aux pieds de son libérateur. Ainsi tout est préparé pour cette scène unique, nécessaire au plan, et qu'il fallait rendre terrible pour Aménaïde, en rendant cette rapide entrevue inutile à l'éclaircissement. Tancrède était déjà résolu à ne pas la voir; le temps presse; il faut marcher à l'ennemi; il est entouré de témoins devant qui Aménaïde ne peut le nommer sans le perdre. Quelle combinaison savante! Ce n'est pourtant là que de l'art : le génie est dans la réponse de Tancrède, dont chaque parole est plus cruelle pour son amante que l'échafaud dont il vient de l'arracher. Il la laisse anéantie; et cette nouvelle situation, si forte pour l'effet théâtral, si douloureuse pour les deux amans, ne laisse aucune prise à la critique réfléchie. Il ne restait plus qu'à l'approfondir par l'éloquente expression des sentimens, et c'est où le poëte triomphe. Aménaïde n'a pas même pensé jusque-là que son amant pût la croire capable de l'infamie dont on l'accuse; elle

voit qu'il en paraît convaincu, qu'il dédaigne même de l'entendre.

Il me rebute, il fuit, me renonce et m'outrage!
Quel changement affreux a formé cet orage?
Que veut-il? quelle offense excite son courroux?
De qui dans l'univers peut-il être jaloux?
Oui, je lui dois la vie, et c'est toute ma gloire:
Seul objet de mes vœux, il est mon seul appui.
Je mourais, je le sais, sans lui, sans sa victoire;
Mais s'il sauva mes jours, je les perdrais pour lui.

La réponse de Fanie est un résumé très-adroit de tous les moyens que le poëte a imaginés pour fonder cette erreur, sans laquelle il n'y avait point de pièce.

Il le peut ignorer: la voix publique entraîne;
Même en s'en défiant on y résiste à peine.

Ce dernier vers, d'une vérité remarquable, méritait d'être tourné avec plus de soin et d'élégance.

Cet esclave, sa mort, ce billet malheureux,
Le nom de Solamir, l'éclat de sa vaillance,
L'offre de son hymen, l'audace de ses feux,
Tout parlait contre vous, jusqu'à votre silence;
Ce silence si fier, si grand, si généreux,
Qui dérobait Tancrède à l'injuste vengeance
De vos communs tyrans armés contre vous deux.
Quels yeux pouvaient percer ce voile ténébreux?
Le préjugé l'emporte, et l'on croit l'apparence.

AMÉNAÏDE.

Lui me croire coupable?

FANIE.

Ah! s'il peut s'abuser,
Excusez un amant....

AMÉNAÏDE.

Rien ne peut l'excuser.
Quand l'univers entier m'accuserait d'un crime,
Sur son jugement seul un grand homme appuyé,
A l'univers séduit oppose son estime.
Il aura donc pour moi combattu par pitié!

Quel vers! Voilà la pensée la plus amère qui ait pu jamais déchirer le cœur d'une femme qui aime.

Voltaire a donné tant de force aux indices qui abusent Tancrède, que des gens d'esprit lui ont fait ici un reproche bien opposé à l'espèce de critique qu'il voulait prévenir et qu'il a si bien prévenue. Ils ont dit qu'Aménaïde devait voir son infortune sous un autre point de vue, et avou que son malheur voulait que Tancrède eût raison de la croire coupable. C'est ne connaître pas plus le théâtre que le cœur humain; c'est vouloir qu'on raisonne dans la passion et dans la douleur comme on raisonnerait de sang-froid. Si Aménaïde parlait ainsi, elle serait à glacer. Le cœur juge-t-il donc autrement qu'en raison de ce qu'il sent? Plus il se sent incapable de trahir, plus il doit être indigné qu'on l'en soupçonne et surtout qu'on l'en accuse. Le développement de passion qui remplit cette scène est à mon gré le plus neuf, le plus vrai, le plus profond que la tragé-

die, cette histoire vivante du cœur humain, nous ait offert depuis la jalousie de Phèdre, quand elle a découvert l'amour d'Hippolyte pour Aricie : ce sont deux situations bien différentes ; mais l'exécution est de la même force. Il faudrait citer la scène entière, et le temps me manque; mais que les personnes sensibles la lisent en consultant leur propre cœur, et je suis sûr qu'elles y retrouveront tout ce que le poëte a fait dire au personnage.

Le désespoir ne sait rien cacher. Cette même femme qui allait mourir sans nommer l'auteur de sa mort, quand elle s'en croyait aimée, ne peut plus, quand elle est méconnue, rien déguiser à son père, qui lui demande s'il ne peut pas connaître celui qui l'a sauvée. Sa réponse est la plus rapide effusion d'un cœur surchargé, qui cède au besoin de se répandre.

ARGIRE.

Ne pourrai-je embrasser ce héros tutélaire?
Ah! ne puis-je savoir qui t'a sauvé le jour?

AMÉNAÏDE.

Un mortel autrefois digne de mon amour,
Un héros en ces lieux opprimé par mon père,
Que je n'osais nommer, que vous aviez proscrit,
Le seul et cher objet de ce fatal écrit,
Le dernier rejeton d'une famille auguste,
Le plus grand des humains, hélas! le plus injuste....
En un mot, c'est Tancrède.

ARGIRE.

O ciel! que m'as-tu dit?

AMÉNAÏDE.

Ce que ne peut cacher la douleur qui m'égare,
Ce que je vous confie en craignant tout pour lui.

ARGIRE.

Lui, Tancrède!

AMÉNAÏDE.

Et quel autre eût été mon appui?

Quel torrent de sentimens qui se pressent les uns sur les autres! Et les détails sont aussi neufs que la situation. On ne se rappelle rien qui s'en rapproche, rien qui ait pu en donner l'idée.

Aménaïde, hors d'elle-même, veut, à quelque prix que ce soit, désabuser Tancrède : il est au combat; elle veut l'aller chercher sur le champ de bataille. Les remontrances de son père ne peuvent l'arrêter; et, quoi que sa résolution ait d'extraordinaire, l'excès de désolation où elle est plongée, l'emportement de ses douleurs, le feu de ses discours, qui est à la fois celui de la passion et celui de la verve tragique, justifient tout, rendent tout vraisemblable, intéressant et pathétique

L'effet du cinquième acte est fondé en partie sur le passage de l'affliction à la joie, et sur le retour affreux de la joie passagère à un malheur irremédiable. Aménaïde, qu'on a eu peine à ramener du champ de bataille, apprend que Tan-

crède est victorieux, qu'il a tué Solamir, qu'il est reconnu, honoré, et dès qu'il aura revu Aménaïde, il ne vivra que pour elle; elle s'écrie :

Mon bonheur est au comble.... Hélas! il m'est bien dû.

. . . .

Oppresseurs de Tancrède, ennemis, citoyens,
Soyez tous à ses pieds; il va tomber aux miens.

Mais Aldamon arrive les yeux couverts de larmes; il tient une lettre tracée avec le sang de Tancrède; il la remet à sa malheureuse amante :

Tancrède meurt, ô ciel, sans être détrompé!

Ce vers dit tout. Cependant le poëte, qui voulait et qui devait adoucir la blessure cruelle que ce dénoûment fait au spectateur, et faire répandre de nouvelles larmes beaucoup moins amères, a ramené Tancrède expirant, et du moins il mourra *détrompé*. Quels sont donc les maux de l'amour, puisque ce sont là ses consolations? Rien n'est plus attendrissant que cette dernière scène : c'est là que le spectacle, comme dans le reste de la pièce, est une véritable action tragique; qu'Aménaïde, à genoux près de ce héros infortuné, porté sur des drapeaux sanglans, lui demande un dernier regard.

Ah! vous m'avez trahi!

C'est là sa seule réponse aux pleurs dont elle arrose ses mains mourantes. Mais Argire rend un

témoignage éclatant et irrécusable à l'innocence de sa fille; Tancrède apprend qu'il est toujours aimé.

> Aménaïde, ô ciel! est-il vrai? vous m'aimez!
> . . . .
> Vous m'aimez! O bonheur plus grand que mes revers!
> Je sens trop qu'à ce mot je regrette la vie.
> J'ai mérité la mort, j'ai cru la calomnie.
> . . . .
> Argire, écoutez-moi:
> Voilà le digne objet qui me donna sa foi;
> Voilà de nos soupçons la victime innocente.
> A sa tremblante main joignez ma main sanglante;
> Que j'emporte au tombeau le nom de son époux.

Il expire, et Aménaïde, après des éclats de fureur et de désespoir, tombe dans une espèce d'anéantissement qui fait espérer qu'elle ne survivra pas long-temps au héros qu'elle a perdu.

Et cette production était d'un auteur de soixante-quatre ans! C'est à cet âge qu'il nous a donné la seule tragédie qui, pour l'intérêt, puisse être mise à côté de *Zaïre!* Ce fut, il est vrai, la dernière époque de sa force tragique; mais quelle empreinte il en a laissée dans cet ouvrage! La seule trace d'affaiblissement qu'on y remarque est dans le style, non pas assurément dans les morceaux passionnés et dans l'expression des sentimens: jamais l'auteur ne fut plus éloquent dans cette partie. Mais on s'aperçoit ici, pour la première fois, qu'il ne soutient plus sa versification dans tous les

détails qui ne demandent qu'une diction élégante et soignée. C'est encore Voltaire tout entier quand la situation le porte et l'anime; ce n'est plus lui quand il ne faut qu'écrire : il embrasse encore fortement la tragédie, mais souvent il abandonne le vers. Soit qu'il se sentît désormais trop faible pour ce travail de correction, soit qu'il fût pressé d'exécuter son plan dès qu'il l'eut arrêté, il imagina d'écrire sa pièce en rimes croisées. Cette forme de versification, qui par elle-même se rapproche de la prose plus que toute autre, se prête beaucoup trop aisément à la longueur des phrases, à une marche lâche et traînante; au lieu que les rimes du distique ont l'avantage de nécessiter une certaine précision. C'est une dangereuse facilité, surtout à l'âge que Voltaire avait alors, que celle de trouver la rime au bout de quatre grands vers : aussi tombe-t-il très-souvent dans le prosaïsme et la langueur. Il est revenu depuis aux rimes plates, ayant senti l'inconvénient des autres. Aussi sa versification dans les pièces suivantes est moins lâche que celle de *Tancrède*; mais tous les autres défauts y sont portés bien plus loin : il était à son terme, et il n'a plus soutenu le style tragique que par moments et à de longs intervalles.

OBSERVATIONS SUR LE STYLE DE TANCRÈDE.

1. Illustres chevaliers, vengeurs de la Sicile,
Qui daignez, *par égard au déclin* de mes ans,
Vous assembler chez moi pour chasser nos tyrans,
Et former un état triomphant et tranquille,
Syracuse en ses murs a gémi trop long-temps
Des desseins avortés d'un courage inutile, etc.

On s'aperçoit, dès ce commencement, que le style de Voltaire n'est plus le même. Cette suite de vers prosaïques et traînans; ces phrases qui seraient mauvaises même en prose, *vous assembler chez moi pour chasser nos tyrans*, comme si c'était un moyen de les *chasser*, que de *s'assembler* dans la maison d'Argire plutôt qu'ailleurs; ces *desseins avortés d'un courage inutile*; cette tournure, si peu faite pour la poésie noble, *par égard au déclin*; tout annonce la faiblesse et la négligence de diction qui caractérisent cette pièce, excepté dans quelques morceaux de passion. Il serait beaucoup trop long de relever toutes les fautes : je ne m'arrêterai que sur quelques-unes des plus marquantes, ou sur celles qui peuvent fournir des réflexions utiles.

2. Dans un sort *avili noblement* élevée,
De ma mère bientôt *cruellement* privée,
Je me vis seule au monde, *en proie à mon effroi*,
Roseau faible et tremblant, *n'ayant d'appui que moi*, etc.

On sent combien tous ces vers sont défectueux.

La disgrâce d'Argire n'est point un *sort avili*; ces deux adverbes *noblement* et *cruellement* font le plus mauvais effet; *en proie à mon effroi* est vague et dur; et, après *roseau faible et tremblant*, la fin du vers, *n'ayant d'appui que moi*, est une cheville.

3. . . . . Cette *témérité*
Est peu respectueuse, etc.

Il est trop sûr que jamais *la témérité* ne peut être *respectueuse*; ces deux idées s'excluent : c'est tomber dans ce qu'on appelle le style niais, et c'est tomber bien bas, même pour le talent vieilli.

4. Le sort n'eut point de *trait*, la cour n'eut point d'*amorce*,
Qui pussent *arrêter* ou *détourner vos pas*,
Quand la route par vous fut une fois choisie.
Tancrède et Solamir, touchés de vos appas,
Dans la cour des Césars en secret soupirèrent;
Mais celui que vos yeux justement distinguèrent,
Qui seul obtint vos vœux, qui sut les mériter,
En sera toujours digne, etc.

Cette prose rimée, ces vers qui se traînent si languissamment les uns après les autres, ces choquantes impropriétés de termes, des *traits* et des *amorces* qui *arrêtent ou détournent des pas*, tout cela est fort au-dessous du médiocre, et ne peut se pardonner qu'à la vieillesse. Mais n'oublions pas que, dans les morceaux pathétiques, Voltaire à soixante-quatre ans est encore Voltaire. C'est la

seule raison qui ait fait mettre cette pièce au rang de celles qui comportent des critiques de détail.

5. . . . . Mais le nom de Tancrède,
Ce nom si redoutable à qui tout autre cède,
Et qu'ici nos tyrans ont toujours en horreur,
Ce beau nom que l'amour grava dans votre cœur,
N'est point dans cette lettre à Tancrède adressée.
Si vous l'avez toujours présent à la pensée,
Vous avez su du moins le taire en écrivant, etc.

Il est difficile d'employer plus de vers pour dire qu'un nom n'est pas dans une lettre; un seul devait suffire.

6. Je me borne, madame, à venger mon pays,
A dédaigner l'audace, *à braver le mépris*,
A l'oublier....

Braver le mépris ne peut jamais offrir qu'une idée désavantageuse. De plus, Aménaïde n'a témoigné ni dû témoigner aucune espèce de *mépris* à un guerrier qui vient de lui faire une offre très-*généreuse*. Elle lui a dit en propres termes:

Mon dernier sentiment est de vous estimer.

Elle a protesté de sa *reconnaissance*. Orbassan a donc très-grand tort de parler de *mépris*; et s'il avait eu à en parler, il n'aurait pas dû se servir du mot de *braver*, qui n'a ici aucun sens. Il devait faire entendre d'une toute autre manière qu'un guerrier est au-dessus des mépris d'une femme.

Cet hémistiche est donc également faux dans l'idée et dans l'expression. Il n'était pas inutile de le remarquer, parce que les idées sont très-rarement fausses dans un esprit supérieur, même quand l'âge a énervé sa diction.

7. *Ses serpents sont nourris de ces mortels poisons*
Que dans les cœurs trompés jettent les factions.

Cette poésie alambiquée est aussi vicieuse en elle-même que déplacée en cet endroit, et les expressions sont aussi impropres que la rime est mauvaise.

8. Jusqu'à l'événement de ce *léger* combat.

Cette épithète méprisante ressemble trop à une gasconnade.

9. . . . . Et *son cœur le mérite.*

Voilà une assez étrange manière de parler, pour dire, *elle le mérite trop*, *elle l'a trop mérité* : c'est la phrase qui se présente d'elle-même. *Son cœur* est là pour la mesure.

10. Et l'eussé-je *aimé* moins, comment l'abandonner?

Il fallait *aimée* : Voltaire s'est permis plus d'une fois ce solécisme, même dans des pièces beaucoup plus soignées.

11. *Où nos fiers ennemis osaient nous résister.*

C'est encore une fanfaronade ridicule, il faut l'avouer. *Osaient nous résister!* C'est ce que des maîtres pourraient dire de leurs esclaves révoltés. Les Arabes n'étaient rien moins que des ennemis méprisables; la pièce même le prouve. De plus, quand *des ennemis* sont *fiers*, comment s'étonne-t-on qu'ils *résistent*? Il y a ici complication de fautes; et voilà jusqu'où l'on peut descendre quand on se permet un mot qui n'est dans le vers que pour la mesure, et qu'on ne veut plus ou qu'on ne peut plus se donner la peine de tourner le vers autrement.

SECTION XV.

Olympie, et autres pièces de la vieillesse de l'auteur.

Olympie, composée peu de temps après *Tancrède*, en est à un intervalle immense. C'est un roman mal conçu, dont le sujet est tiré du *Cassandre* de La Calprenède. Il paraît que Voltaire chercha particulièrement, dans cet ouvrage, à mettre sur la scène beaucoup de spectacle et d'action. C'était, il est vrai, jusqu'à lui, la partie faible de notre tragédie, excepté dans le cinquième acte de *Rodogune* et dans *Athalie*, et ce fut certainement un des mérites de Voltaire d'avoir enrichi cette partie de l'art, trop négligée

par nos premiers maîtres. Il sentit plus que personne que la pompe de l'ancienne tragédie grecque manquait trop à la nôtre, et que l'avantage de parler aux yeux, qui est peu de chose quand il est seul, est d'un prix réel quand il se joint à celui de toucher le cœur et de flatter l'oreille. Il déploya un appareil vraiment dramatique dans le premier acte de *Brutus*, dans le quatrième de *Mahomet*, dans *Mérope*, dans *Sémiramis*, dans *Tancrède*. Cette dernière pièce surtout avait paru singulièrement frappante par la nouveauté autant que par l'effet du spectacle. Celui d'*Olympie* pouvait ne pas être moins beau, s'il eût été soutenu par l'intérêt du sujet; il avait même quelque chose de plus hardi. Il convenait au génie d'oser nous montrer la fille d'Alexandre se précipitant dans les flammes du bûcher qui va consumer sa mère, et la dignité des personnages relevait encore cette action grande et tragique. Mais il eût fallu nous intéresser davantage à cet amour d'Olympie pour Cassandre, et à celui de Cassandre pour Olympie, puisqu'au sacrifice de cet amour tient tout l'effet de ce dénoûment funeste, puisque Olympie ne se jette dans le bûcher que pour ne pas épouser Cassandre, puisque Cassandre se tue de désespoir d'avoir perdu Olympie. Or, dès le premier acte, l'auteur les a placés tous deux dans des circonstances qui, rendant leur union impossible, ne permettent

pas qu'on s'intéresse à un amour dont il n'y a rien à espérer. Cassandre, qui, étant fort jeune encore, servait au festin où Alexandre fut empoisonné, lui avait présenté le breuvage mortel, à la vérité sans le savoir; mais, dans les troubles qui suivirent la mort du roi il a percé de sa main sa veuve Statira, qui passe pour morte, et qui s'est retirée dans le temple d'Éphèse. Il s'est trouvé le maître de la jeune Olympie, fille d'Alexandre et de Statira, et l'a gardée près de lui sous le titre d'esclave. Il n'a pas trouvé de meilleurs moyens pour s'en faire aimer que de lui cacher sa haute naissance et de l'élever dans ce dernier degré d'abjection. Il est venu dans le temple d'Éphèse pour se mettre au rang des initiés, et se faire purifier de ses crimes, soit forcés, soit volontaires. Il y célèbre la cérémonie de son mariage avec Olympie, qui, ne se connaissant pas, chérit en lui un bienfaiteur qui couronne son esclave. Mais, dès le deuxième acte, Olympie retrouve dans le temple Statira sa mère; elle est reconnue pour fille d'Alexandre : Statira l'instruit de tout ce qu'a fait Cassandre, et de l'horreur qu'elle a pour lui. L'hiérophante déclare lui-même que cet hymen est nul, et qu'Olympie peut prendre un autre époux, à moins qu'elle ne consente à pardonner à Cassandre. Sous quel rapport ce Cassandre, qui a versé le sang de la mère, qui a si bassement abusé de l'innocence crédule de la fille, et qui

semble le fléau de toute la famille d'Alexandre, peut-il être pour nous un personnage intéressant? Comment peut-il justifier à nos yeux ce que la malheureuse Olympie montre de penchant pour lui, et les prétentions obstinées qu'il conserve sur elle? Le poëte s'est mis dans un défilé dont il ne saurait sortir : nous sommes trop sûrs qu'Olympie ne peut pas épouser, sous les yeux d'une mère qu'elle vient de retrouver, un prince si fourbe et si coupable, pour qui Statira montre la plus juste exécration. Tout languit dès qu'il n'y a plus d'espérance : l'art de l'intrigue ne consiste pas à former des obstacles insurmontables; l'essentiel est que, malgré tout ce qu'ils peuvent avoir d'effrayant, les sentimens naturels qui sont au fond de nos cœurs ne nous assurent pas de l'impossibilité d'une heureuse révolution. Ici cette impossibilité est tellement reconnue et sentie dès le commencement de la pièce, que les plaintes d'Olympie et les fureurs de Cassandre ne peuvent guère nous toucher; et la catastrophe du cinquième acte est trop nécessaire et trop prévue, surtout depuis la mort de Statira, qui se tue au quatrième, au moment où Cassandre veut forcer à main armée le sanctuaire où est enfermée Olympie.

Le style est d'une extrême incorrection. L'on peut distinguer pourtant, dans le rôle de Cassandre, un morceau qui a de la châleur; dans celui de Statira, des vers qui ont de la noblesse; ceux-

ci, par exemple, lorsqu'elle se fait reconnaître à l'hiérophante :

Cette femme élevée au comble de la gloire,
Dont la Perse sanglante honore la mémoire,
Veuve d'un demi-dieu, fille de Darius,
Elle vous parle ici : ne l'interrogez plus.

Mais tout le monde a retenu ces quatre vers du grand-prêtre :

Hélas! tous les humains ont besoin de clémence.
Si Dieu n'ouvrait ses bras qu'à la seule innocence,
Qui viendrait dans ce temple encenser les autels?
Dieu fit du repentir la vertu des mortels.

Ce n'est pas la première fois que Voltaire exprimait cette idée, mais jamais il ne l'a mieux rendue.

Le Triumvirat suivit de fort près *Olympie*, et eut encore moins de succès. On a essayé deux fois de reprendre *Olympie*, qui avait été fort peu accueillie dans sa nouveauté, et qui ne le fut pas davantage aux reprises; *le Triumvirat*, joué sans nom d'auteur, ne fut représenté qu'une fois. Voltaire avait passé, en un moment, du genre le plus romanesque à la sévérité d'un sujet historique que le nom des personnages rendait imposant, mais que leur caractère rendait encore plus ingrat. Crébillon avait traité le même sujet à l'âge de quatre-vingt-deux ans, et n'avait fait qu'un très-mauvais ouvrage. Voltaire, dans un âge moins avancé, n'eut pas de peine à faire mieux, mais il n'en fit

pas un bon. Ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est que presque personne n'y reconnut la manière de cet écrivain, qui en avait une si reconnaissable. La pièce fut tour à tour attribuée à tout le monde, excepté à son auteur. Il y avait pourtant des traits qui devaient montrer Voltaire à des yeux exercés; par exemple, ces vers qui furent applaudis, les premiers que dit le jeune Pompée en apercevant les tentes où sont les triumvirs :

Les voilà : je les vois ces pavillons horribles,
Où nos trois meurtriers, retirés et paisibles,
Ordonnent le carnage avec des yeux sereins,
Comme on donne une fête et des jeux aux Romains.

Cet art des rapprochemens est familier à Voltaire, dans ses vers comme dans sa prose.

Le Triumvirat est dénué d'action, d'intrigue et d'intérêt. Tout le nœud de la pièce consiste dans le projet que forme le jeune Pompée, au quatrième acte, d'assassiner Octave dans sa tente. Ce projet, formé subitement, et qui n'est qu'un coup de désespoir, est toute l'action de la pièce : jusque-là tout se passe en conversations; car on ne peut pas donner le nom d'intrigue aux froids amours d'Octave pour Julie, qui n'y répond qu'avec le dernier mépris. Julie est la fille de Lucius César; elle aime le jeune Pompée, et en est aimée. Tous deux sont jetés, par un hasard assez mal expliqué, dans une petite île de la rivière du Réno, île où les

deux triumvirs, Octave et Antoine, ont fixé le lieu de leur entrevue, où ils ont partagé le monde et signé de nouvelles proscriptions. Antoine, ce même jour, a répudié Fulvie pour épouser Octavie, la sœur du triumvir Octave. L'île est gardée par des troupes qui ont ordre de n'y laisser entrer qui que ce soit. Il est difficile qu'un orage et un tremblement de terre y portent Pompée et Julie, qui allaient par terre de Rome à Césène. Toute leur suite a péri; et Fulvie, au deuxième acte, aperçoit une femme évanouie sur des roches : c'est Julie, absolument abandonnée, même de son amant, qui ne paraît qu'au troisième acte, et qui a perdu de vue sa maîtresse, on ne sait trop comment; car ce tremblement de terre n'a rien dérangé dans l'île, où tout le monde converse avec la plus grande tranquillité, et où les triumvirs ne disent pas un mot de ce prétendu bouleversement dont le poëte se sert pour amener Pompée et Julie dans l'endroit du monde où ils devaient le moins se rencontrer. Fulvie, quoi qu'il en soit, irritée contre Antoine qui l'a répudiée, prend Julie sous sa protection, joint ses ressentimens à ceux de Pompée, et avec le secours d'un tribun de la légion de son mari, nommé Aufide, qui autrefois a servi sous le grand Pompée, elle engage le fils de ce héros à pénétrer la nuit dans la tente d'Octave et à le tuer : elle se charge, de son côté, de tuer Antoine. Mais Pompée se trompe, comme

Scévola ; et, au lieu de frapper Octave, il fait périr un esclave qui dormait près de son maître. Fulvie n'est pas plus heureuse contre Antoine; il s'éveille à temps pour la désarmer. Pompée et Fulvie sont arrêtés, et Octave pardonne à son assassin qu'il estime, comme Antoine pardonne à sa femme qu'il méprise. On conçoit aisément qu'un plan semblable n'était susceptible d'aucun intérêt. Voltaire dit que *les mœurs des Romains du temps du triumvirat sont représentées avec le pinceau le plus fidèle.* Oui, mais ce pinceau n'est point du tout fidèle dans les caractères. Ce qui est encore plus essentiel, l'auteur a formellement contredit l'histoire dans les deux personnages principaux, Octave et Antoine. Il est de fait qu'à l'époque des proscriptions, Octave montra infiniment plus de cruauté qu'Antoine : ici c'est Antoine qui ne respire que le sang, et Octave qui ne parle que de clémence. On sait trop qu'il n'en eut jamais que lorsque sa puissance fut entièrement affermie. « Je » n'appelle pas clémence, dit à ce sujet Sénèque, » une barbarie fatiguée : » c'était encore plus une modération politique. Je ne crois pas qu'il fût permis de supposer dans le sanguinaire Octave, au moment où il dressait des tables de proscription, une action de générosité qui ressemble à celle d'Auguste dans *Cinna*. On conçoit malaisément qu'Octave puisse pardonner à un ennemi aussi dangereux que le jeune Pompée, dont le

nom seul est redoutable; à un ennemi qu'il a poursuivi avec fureur, qui l'a outragé, humilié, qui a soif de son sang, et enfin qui est son rival. C'est le contraire de *Cinna*, dont le pardon est motivé par les circonstances les plus plausibles. L'imitation me paraît ici d'autant plus mal entendue, d'autant plus mal placée, que, dans la pièce de Corneille, Auguste ne commet aucun acte de cruauté, et que ses crimes sont reculés dans le passé; au lieu que, dans celle de Voltaire, Octave signe au premier acte la mort des proscrits, que pourtant il semble plaindre, et pardonne au cinquième à celui de tous les hommes qui lui est le plus odieux. Rien n'est plus opposé à la vraisemblance morale et à l'unité de caractère.

Je ne crois pas non plus que celui d'Octave, qui nous est très-connu, permît au poëte, et surtout à un poëte aussi instruit de l'histoire que l'était Voltaire, de nous le représenter amoureux. Cet homme, qui semblait être également le maître de ses vices et de ses vertus, ne montra jamais de faiblesse de ce genre; et dans un sujet tel que le *Triumvirat*, c'était un mérite nécessaire de peindre les personnages tels qu'ils ont été, comme avait fait l'auteur dans *Rome sauvée* et dans *la Mort de César*. Aussi cet amour d'Octave est un des plus froids remplissages qu'on puisse imaginer; et rien ne contribua plus à la chute de la pièce que de voir un tyran qui ne marchait qu'en-

touré de bourreaux, et qui n'était là que pour proscrire, faire le rôle d'amoureux, de manière à sentir lui-même combien ce rôle lui convenait mal. Il disait, en finissant le premier acte :

Destructeur des humains, t'appartient-il d'aimer?

Et certes, il avait raison. C'était déjà dans Voltaire un signe de décadence bien marqué, que ces amours de commande qu'il avait cent fois condamnés, et qu'il s'était si rarement permis. Ceux du jeune Pompée et de Julie ne sont pas si déplacés, mais ne produisent guère plus d'effet, parce qu'ils ne tiennent point à l'action, et que Pompée est beaucoup plus occupé de vengeance que d'amour. En total, l'amour ne devait pas se trouver là : trop d'exemples faits pour servir de leçons prouvent qu'il figure mal dans ces grands tableaux dramatiques de la perversité humaine et des révolutions sanglantes. Quiconque aura un véritable talent pour le théâtre ne saurait trop désormais se garantir de ce défaut, dont il faudrait enfin purger entièrement la scène française.

Quelques vers que dit Fulvie au premier acte peuvent donner une idée de ce que l'amour est dans cette pièce :

Albine, les lions, au sortir des carnages,
Suivent en rugissant leurs compagnes sauvages;
Les tigres *font l'amour* avec férocité :
Tels sont nos triumvirs. Antoine *ensanglanté*

Prépare de l'hymen la détestable fête.
Octave a de Julie *entrepris la conquête;*
Et, dans ce jour de sang, de tristesse et d'horreur,
L'amour de tous côtés se mêle à la fureur.
Julie abhorre Octave : *elle n'est occupée*
Que de livrer son cœur au fils du grand Pompée.

Sur ce seul exposé du premier acte, on pouvait juger que la pièce devait tomber : il n'annonce rien qui ne soit dégoûtant ou insipide; et les triumvirs *qui font l'amour comme les tigres*, Octave qui *a entrepis la conquête de Julie*, et Julie qui n'*est occupée que de livrer son cœur à Pompée*, ce style qui se rapproche de celui des mauvaises pièces de Corneille, tout faisait déjà voir combien Voltaire était descendu.

Le rôle d'Antoine n'est ni mieux tracé ni mieux soutenu. Aufide dit de lui :

Je suis toujours surpris que ce cœur effréné,
Plongé dans la licence, au vice abandonné,
Dans les plaisirs affreux qui partagent sa vie
Garde une cruauté tranquille et réfléchie.

Cette *cruauté tranquille et réfléchie* était précisément ce qui devait caractériser Octave. Antoine était au contraire brutal dans ses plaisirs, et emporté dans ses vengeances, mais capable de bonté et de grandeur. Il se montra beaucoup moins sanguinaire qu'Octave, qui le surpassait de beaucoup en politique, en lumières et en méchanceté, et qui lui cédait en courage. Aussi, dans le temps

de la guerre des triumvirs contre Brutus et Cassius, les armées des deux partis témoignèrent hautement leur estime pour Antoine, autant que leur aversion et leur mépris pour Octave. Enfin il fallait, pour l'élévation de celui-ci, qu'Antoine tombât dans le dernier excès de l'extravagance et de l'avilissement; et c'est surtout à Cléopâtre qu'Auguste fut redevable de l'empire du monde.

Je ne prétends pas qu'il eût fallu rendre Octave méprisable; un personnage principal ne doit jamais l'être : je dis seulement qu'il n'eût pas fallu confondre, dans la tragédie, les traits qui le distinguent d'Auguste dans l'histoire. Octave devait, je l'avoue, avoir de l'avantage sur Antoine; mais ce devait être celui du plus habile et du plus adroit. Dans la pièce, il emporte tout de hauteur, et Antoine est trop subordonné : son rôle, à la représentation, déplut généralement. Celui de Fulvie est mieux fait; il a quelque force; il est mieux écrit que les autres. Mais une femme si odieuse, qui a partagé les crimes de son époux, et qui, souillée comme lui du sang des proscrits, ne veut répandre le sien que parce qu'il l'a répudiée; une femme qui n'a aucun des caractères et des grands motifs qui peuvent ennoblir au théâtre la scélératesse et les forfaits; une telle femme ne peut guère être un personnage théâtral; et le jeune Pompée ne peut même que perdre beaucoup aux yeux du spectateur en se liant d'in-

térêt avec elle. Julie est un personnage insignifiant. Et ce plan, dans toutes ses parties, n'avait rien de propre à la scène.

L'ouvrage n'est pourtant pas sans mérite dans les détails : la scène du partage du monde, quoiqu'elle ne soit pas à beaucoup près ce qu'elle pouvait être, et ce qu'elle eût été si l'auteur n'eût pas eu soixante et dix ans, commence du moins d'une manière imposante.

OCTAVE.

Songez que je prétends la Gaule et l'Illyrie,
Les Espagnes, l'Afrique, et surtout l'Italie :
L'orient est à vous.

ANTOINE.

Telle est ma volonté,
Tel est le sort du monde entre nous arrêté.
Vous l'emportez sur moi dans ce nouveau partage ;
Je ne me cache point quel est votre avantage ;
Rome va vous servir : vous aurez sous vos lois
Les vainqueurs de la terre, et je n'ai que des rois.

Lépide est très-bien caractérisé dans ces quatre vers qu'on applaudit beaucoup :

Subalterne tyran, pontife méprisé,
De son faible génie ils ont trop abusé :
Instrument odieux de leurs sanglans caprices,
C'est un vil scélérat soumis à ses complices.

Les détails des mœurs ont en général de la vérité et quelquefois de l'élégance.

Pour gagner les Romains, pour forcer leur hommage,

Il ne faut qu'un grand nom, de l'or et du courage.
On a vu Marius entraîner sur ses pas
Les mêmes assassins payés pour son trépas.

Le dialogue a quelquefois de la vivacité et de l'énergie. Albine dit à Fulvie, lorsqu'elle médite le meurtre d'Antoine :

Qu'espérez-vous d'un jour?

FULVIE.

La mort, mais la vengeance.

ALBINE.

Et peut-on se venger de la toute-puissance?

FULVIE.

Oui, quand on ne craint rien.

Le rôle de Pompée a de la noblesse : lorsque Antoine lui reproche d'être un assassin, il répond :

Lâches, par d'autres mains vous frappez vos victimes.
J'ai fait une vertu de ce qui fait vos crimes.
Je n'ai pu vous frapper au milieu des combats :
Vous aviez vos bourreaux, je n'avais que mon bras.

On remarque aussi de temps en temps des vers d'une expression et d'une tournure heureuse : tel est celui-ci sur le jeune Pompée, qui avait eu le courage et la générosité de faire afficher dans Rome qu'il donnerait pour un citoyen sauvé le double du salaire promis pour la tête d'un proscrit :

Il a par des bienfaits combattu vos vengeances.

On peut citer ces deux vers :

> Le puissant foule aux pieds le faible qui menace,
> Et rit, en l'écrasant, de sa débile audace.

Généralement le style de Voltaire, quoique déjà fort défiguré et fort inégal, se soutient mieux ici que dans *Olympie*; et dans les ouvrages de sa vieillesse, cette même différence se fait apercevoir plus d'une fois entre les sujets d'histoire et les sujets d'invention.

Les Scythes étaient de ce dernier genre : ils furent joués deux ans après *le Triumvirat*, et ne réussirent guère mieux; il fall t les retirer après trois ou quatre représentations. L'auteur, accoutumé à chercher des contrastes de mœurs, voulut offrir dans cette pièce celui des Persans et des Scythes, et c'est ce qu'il y a de mieux traité dans cet ouvrage, dont le plan a le même défaut que celui d'*Olympie* : c'est un labyrinthe sans issue. Athamare, neveu de Smerdis, roi des Mèdes, avait conçu pour Obéide, fille de Sozame, seigneur persan, un amour outrageant et coupable. Sozame, pour dérober sa fille aux attentats du jeune prince et à ses ressentimens, s'était retiré chez les Scythes; et, résolu de se fixer chez eux, désabusé des grandeurs, toujours si voisines de l'abaissement et du danger dans un état d spotique, il vient de marier sa fille au fils d'un vieillard son

meilleur ami. Ce jeune homme, nommé Indatire, est plein de candeur et de courage : son amour pour Obéide est aussi vrai, aussi noble que son caractère. Elle a consenti à cet hymen sans marquer aucune répugnance ; elle a pour les vertus d'Indatire l'estime qui leur est due. Cependant, ce mariage n'est que l'effet de sa complaisance pour un père, et de son dévouement à des volontés et à des intérêts qu'elle respecte : au fond du cœur, elle aime et regrette Athamare, et celui-ci arrive, au second acte, lorsqu'elle vient d'être mariée, C'est précisément la situation de Zamore avec Alzire ; mais c'en est l'inverse pour l'effet, comme pour les caractères et les circonstances. Tous les cœurs sont pour Zamore, qui est aussi intéressant que Gusman est odieux : Alzire est mariée contre son gré, proteste contre l'hymen auquel on la force, et ne cache pas même à Gusman l'amour qu'elle conserve pour Zamore. C'est le contraire dans *les Scythes* : tout ce que nous avons vu d'Indatire est fait pour nous intéresser en sa faveur. Quoique choisi par Sozame, il n'a voulu épouser Obéide que de son aveu, et l'a obtenu ; et, lorsque ensuite le fougueux Athamare, que nous ne connaissons encore que par les torts les plus graves, vient, sans la plus légère apparence de raison, réclamer cette Obéide qu'il a outragée, tout homme un peu instruit du théâtre s'aperçoit que l'auteur ne se tirera point du pas où il s'est en-

gagé, et que, dès ce moment, la pièce est tombée. Cet Athamare a hérité de la couronne de Médie; il vient jusque chez les Scythes, avec une faible escorte, chercher Sozame et sa fille, demander son pardon et offrir sa couronne. Cette démarche est un peu extraordinaire; mais supposons que l'amour la justifie, que peut-elle produire? Obéide, il est vrai, a pour lui, dans le fond du cœur, un penchant qu'elle ne lui cache pas; mais quand l'intérêt d'une pièce est fondé sur une passion, il faut que le spectateur ou la partage, ou l'excuse, ou la plaigne : ici rien de tout cela; et Obéide elle-même ne réclame pas un moment contre les nœuds qu'elle a formés; elle lui dit, quand il témoigne du mépris pour son époux :

> Pourquoi méprises-tu
> Un homme, un citoyen qui te passe en vertu?

Il est triste d'être obligé de tenir ce langage à celui qu'on aime, et certes ce n'est pas le moyen de nous le faire aimer. Mais c'est bien pis quand il va trouver Indatire pour lui dire en propres termes :

> Rends sur l'heure Obéide.

C'est le comble de l'insolence absurde, de venir dire à un républicain qui est chez lui, et qui vient d'épouser une femme qui s'est donnée à lui de son plein gré : *Rends-moi ta femme.* La tranquille

fermeté et la modération d'Indatire ne font que rendre plus révoltant le fol orgueil d'Athamare. Il venait de dire tout à l'heure à l'un de ses confidens,

Penses-tu qu'Indatire osera me parler?

comme si un Scythe, un citoyen d'une nation qui avait taillé en pièces des armées persanes, eût dû trembler chez lui devant un jeune roi suivi de quelques courtisans! Cette arrogance paraît encore plus ridicule quand Indatire lui répond:

Imprudent étranger, ce que je viens d'entendre
Excite ma pitié plutôt que mon courroux.
Sa libre volonté m'a choisi pour époux :
Ma probité lui plut, elle l'a préférée
Aux recherches, aux vœux de toute ma contrée;
Et tu viens de la tienne ici redemander
Un cœur indépendant qu'on vient de m'accorder!
O toi qui te crois grand, *qui l'es par l'arrogance,*
Sors d'un asile saint, de paix et d'innocence :
Fuis; cesse de troubler, si loin de tes états,
Des mortels tes égaux, qui ne t'offensent pas.

On n'est point *grand*, on est au contraire fort petit *par l'arrogance*. Indatire voulait dire, *toi qui prends l'arrogance pour de la grandeur.* Mais en mettant de côté cette faute de style, Indatire n'a-t-il pas cent fois trop raison? Il n'y a certainement aucune réplique possible : celle d'Athamare est de lui proposer le combat. Je ne pense pas qu'on ait jamais rien imaginé de plus extraor-

dinaire qu'un roi des Mèdes qui vient, en pleine paix, chez les Scythes, proposer à l'un d'entre eux un combat singulier : c'est à peu près comme si le grand-seigneur venait en Crimée défier un Tartare. Je ne sais pas si, dans un plan quelconque, il serait possible de trouver un caractère, des passions et des circonstances capables de motiver une conduite si peu vraisemblable : ce qui est certain, c'est qu'ici tout s'y oppose; non-seulement la fierté superbe des rois d'Asie, constamment attestée par l'histoire, mais le danger évident de se mettre à la merci d'un peuple tel que les Scythes, jaloux de ses droits et de son indépendance, et terrible dans ses ressentimens. Indatire est tué contre toutes les convenances morales et dramatiques. Autant on applaudit à la vengeance de Zamore qui suit la loi de la nature, autant on est blessé de voir l'innocent et vertueux Indatire succomber sous un agresseur injuste et inexcusable. Sa mort fait courir les Scythes aux armes, et l'insensé Athamare est bientôt enveloppé avec tous les siens, et mis dans les fers. La loi du pays veut que ce soit la femme d'Indatire qui venge son trépas en immolant son meurtrier sur les autels; et si Athamare avait été un personnage intéressant, si son amour et celui d'Obéide avaient pu nous toucher, cette situation serait terrible. Mais la passion d'Obéide, jusque-là simplement indiquée, n'éclate qu'au cinquième acte, à l'instant

même où la conduite d'Athamare vient de le rendre encore plus condamnable. Elle feint d'accepter l'affreux ministère qu'on lui impose, parce que si elle le refusait, Athamare périrait dans les supplices. On s'attend bien qu'elle se tuera elle-même; mais ce qu'on n'attend pas, c'est l'espèce de détour subtil dont elle se sert pour sauver Athamare. Les Scythes jurent que tous les Persans qui sont leurs prisonniers seront épargnés dès qu'Obéide aura vengé Indatire. Elle se frappe et leur dit:

Vous jurez d'épargner tous mes concitoyens :
Il l'est; sauvez ses jours; l'amour finit les miens.
Vis, mon cher Athamare; en mourant je l'ordonne.

Il faut que les Scythes soient de bonnes gens et d'une extrême simplicité pour trouver ce raisonnement juste, et ne pas dire à Obéide : Nous avons promis de faire grâce à tous les Persans; oui, mais quand vous aurez fait justice pour nous de celui qui a tué notre frère : c'est sa mort et non pas la vôtre qui doit nous venger. Non-seulement ils ne s'avisent pas d'une réponse si naturelle, mais, lorsque Athamare, suivant les bienséances du théâtre, veut tourner contre lui le même glaive dont Obéide s'est percée, on le lui arrache des mains en lui disant:

Arrête, et respecte la loi.
Ce fer serait souillé par des mains étrangères;

Et Sozame lui dit :

> Va, règne, malheureux !

Ainsi, pour punir cet Athamare qui est l'auteur de la mort de deux personnes très-innocentes, on l'envoie *régner*. Ce dénoûment est tout près du burlesque.

Le style de la pièce est beaucoup plus faible et plus défectueux que celui du *Triumvirat*; cependant le coloris de l'auteur se retrouve dans quelques peintures de mœurs.

Le titre de *la Tolérance*, qu'ajouta Voltaire a la tragédie des *Guèbres*, comme il avait ajouté celui du *Fanatisme* à *Mahomet*, marquait assez le dessein de l'auteur. Il voulut encore faire de la tragédie une école de morale; mais si le dessein était bon, ses forces n'y répondaient plus. Le plan des *Guèbres* est encore bien plus mauvais que tout ce que nous venons de voir; il est bâti sur un roman aussi dénué de vraisemblance dans les faits, que de vérité dans les mœurs. D'ailleurs, il est des leçons qu'il faut donner directement, et qui s'affaiblissent trop par des allégories éloignées et des tableaux symboliques. Il faut alors sacrifier l'ambition d'être applaudi sur la scène à l'ambition plus noble d'être utile à l'humanité. Au reste, ce sacrifice ne pouvait pas avoir lieu pour *les Guèbres*, dont les vrais amis de Voltaire empê-

chèrent la représentation, qu'assurément la pièce ne pouvait pas soutenir.

Il a placé la scène dans Apamée, aux confins de la Syrie, et sous le règne de Gallien. Il suppose que cet empereur a proscrit dans ses provinces d'Orient la religion des Mages, que le voisinage des Persans pouvait introduire dans son empire, et qu'il a porté la peine de mort contre tous ceux qui professeraient le culte du soleil. Des prêtres de Pluton sont chargés, dans Apamée, de veiller au maintien de cette loi, et de présider avec les officiers de l'empereur au jugement des réfractaires. Toutes ces suppositions sont absolument contraires à l'histoire et aux mœurs romaines. Jamais Gallien, ni aucun empereur, ne songea ni ne put songer à proscrire la religion des Mages de l'empire romain : elle y était à peine connue. On ne proscrit une religion dans un état que quand ses sectateurs, opposés à celle du pays, peuvent en faire craindre la chute. Mais on sait que Gallien ne persécuta pas même les chrétiens, déjà très-nombreux dans ses provinces; et les Romains, qui toléraient toutes les religions, ne s'élevèrent contre le christianisme que parce qu'il les condamnait toutes, et ne reconnaissait aucun des dieux du paganisme. Voltaire, qui lui-même avait cent fois attesté cette vérité reconnue, ne devait pas la contredire dans sa pièce des *Guèbres*. Il ne devait pas non plus faire siéger des prêtres à côté des

tribuns militaires; ce qui était sans exemple chez les Romains. Ces sortes de fautes, qui sont pour les gens instruits un objet de critique, ne décident pas, il est vrai, du sort d'une pièce de théâtre: ce qui en éloignait *les Guèbres*, c'est le vice d'une fable très-mal construite dans toutes ses parties, et destituée de tout moyen d'intérêt. C'est une suite d'incidens fortuits, de coups du hasard, qui, ne se rapportant à aucun but, ne peuvent attacher le spectateur. Une jeune fille inconnue est dénoncée et poursuivie par les prêtres de Pluton pour avoir sacrifié au soleil. Le tribun militaire, Iradan, commandant d'Apamée, ne pouvant la soustraire à la condamnation légale, prend le parti de l'épouser, uniquement pour lui faire une sauvegarde de ce titre d'épouse d'un citoyen romain. Mais la jeune Arzame ne peut accepter son offre, parce qu'elle aime un Guèbre, nommé Arzémon, et qu'elle aime mieux mourir que de renoncer à lui. Cet Arzémon vient pour la chercher, et, trompé par un faux rapport qui lui fait croire qu'Iradan veut livrer Arzame aux prêtres de Pluton, il commence par poignarder ce tribun, son bienfaiteur, qui heureusement n'est pas blessé à mort. Cette méprise odieuse et sans objet ne produit qu'un repentir inutile, lorsque, dès la scène suivante, ce jeune insensé reconnaît son erreur. Un autre Arzémon, qui passe pour le père du premier, vient au quatrième acte; car, dans

cette pièce, tous les personnages arrivent d'acte en acte, les uns après les autres. Il fait reconnaître dans celui que l'on croit son fils le fils d'Iradan, et dans Arzame la fille de Césène, frère d'Iradan. Cette froide reconnaissance est fondée sur un roman trivial, qu'il serait aussi long que superflu de détailler. Cependant les prêtres redemandent leur victime, puisqu'elle n'est pas l'épouse d'Iradan; et quoiqu'on ait dit et répété plusieurs fois que les soldats n'osent pas leur désobéir, ceux-ci prennent parti pour toute la famille, et le guèbre Arzèmon, qui n'a fait que manquer Iradan, ne manque pas le grand-prêtre et l'étend sur la place. On ne sait trop comment tout ce chaos d'événemens pourra se débrouiller, lorsque l'empereur Gallien arrive à la dernière scène pour apporter le dénoûment: c'est un pardon général et l'abolition d'une loi barbare. Mais l'abolition est sans effet quand on sait que la loi n'a jamais existé, et le pardon accordé au jeune Arzémon, qui a massacré un grand-prêtre, est d'une invraisemblance trop choquante dans les mœurs romaines. La crainte d'irriter les dieux était si forte chez le peuple romain, qu'un empereur même n'eût pas osé faire grâce au meurtrier d'un prêtre: on aurait crié au sacrilége. Il n'y a eu d'exemple à Rome de cette espèce d'assassinat avec impunité que dans le temps des proscriptions, où la terreur avait fait taire un moment toutes les lois.

De toutes ces productions dégénérées, *Sophonisbe* est celle qui se ressent le moins de l'âge avancé de l'auteur. Les caractères en sont bien tracés, les sentimens nobles : il y a des scènes entières dont le dialogue se soutient, des morceaux qui ont de la force, et de temps en temps de beaux vers. Le plus grand vice de l'ouvrage est celui du sujet, que Voltaire lui-même avait reconnu impraticable, lorsqu'il avait parlé de la *Sophonisbe* de Corneille. La sienne est à peu près tracée sur le plan de Mairet [1], surtout dans le cinquième acte qui offre un très-beau spectacle. Il paraît que c'est là surtout ce qui le séduisit; et peut-être d'ailleurs, rebuté du mauvais succès des pièces d'invention qu'il avait faites depuis *Tancrède*, se livra-t-il plus volontiers à la facilité de travailler sur un plan donné. Quoi qu'il en soit, *Sophonisbe* ne fut pas plus heureuse que *les Scythes*, quoique beaucoup meilleure. Je ne crois pas même que Voltaire, dans toute sa force, eût pu vaincre les difficultés du sujet, qui présente un vice radical. C'est un jeune roi intéressant par lui-même, et nécessairement le héros de la pièce, forcé de faire mourir la femme qu'il vient d'épouser, Sophonisbe, la nièce d'Annibal, pour la

[1] Il l'intitula, dans la première édition, *la Sophonisbe de Mairet, réparée à neuf*; titre un peu grotesque, qui fit dire à Buffon une plaisanterie à peu près du même goût : *Il faut voir si le public sera content de la ressemelure.*

dérober au joug de ses propres alliés, des Romains, qui veulent mener leur captive en triomphe au Capitole. L'impuissance absolue et l'avilissement sont, sans contredit, dans le héros d'une tragédie les défauts les plus intolérables, et ce sont ceux du rôle de Massinisse. Il a aimé autrefois Sophonisbe, qui se souvient encore de cet amour, et qui en a conservé pour lui, même depuis qu'elle a épousé Syphax. Allié des Romains, Massinisse a combattu avec eux, et vient de prendre Cirthe, capitale des états de Syphax; et le vieux roi a été tué sur la brèche. L'amour de Massinisse pour Sophonisbe se rallume quand il revoit cette princesse; et apprenant què Lélie, lieutenant de Scipion, redemande, au nom du consul, la nièce d'Annibal, captive des Romains, il prend le parti de l'épouser le jour même où elle est devenue veuve de Syphax. Ce mariage peut paraître contraire aux bienséances ordinaires; cependant ce n'est pas là ce qui nuit à la pièce: des convenances plus fortes justifient cet hymen. Massinisse, indigné de l'orgueil et de l'ingratitude des Romains, est résolu de renoncer à leur alliance; et la nièce d'Annibal, leur mortelle ennemie, animée contre eux d'une haine héréditaire, qui est à ses yeux le premier des devoirs, ne voit dans son nouvel époux que le vengeur de Syphax, le sien et son dernier appui contre Rome. La manière dont ce mariage est proposé et accepté eût fait honneur à Voltaire dans tous les temps.

MASSINISSE.

Écoutez, vous n'avez qu'un instant.
Vos fers sont préparés... Un trône vous attend.
Scipion va venir... Carthage vous appelle;
Et, si vous balancez, c'est un crime envers elle.
Suivez-moi, tout le veut... Dieux justes! protégez
L'hymen où je l'entraîne, et soyons tous vengés.

SOPHONISBE.

Eh bien! à ce seul prix j'accepte la couronne;
La veuve de Syphax à son vengeur se donne.
Oui, Carthage l'emporte. O mes dieux souverains!
Vous m'unissez à lui pour punir les Romains.

On voit que la nécessité des conjonctures justifie la promptitude de cet accord, et commande l'énergique briéveté du dialogue. On voit aussi que cet amour, ennobli par les plus puissans motifs, est, ainsi que le sujet, plus héroïque que touchant; et c'était une raison de plus pour que l'héroïsme se soutînt dans la pièce, puisqu'il en est le premier intérêt. Mais malheureusement il s'évanouit aussitôt devant Lélie et Scipion. Dans la scène suivante, le lieutenant du consul dicte ses ordres à Massinisse comme à un sujet révolté; et quand celui-ci, qui croit avoir pris ses mesures pour être le maître dans Cirthe, veut mettre l'épée à la main et proposer le combat à Lélie, le Romain, d'avance instruit de tout, mieux servi et plus puissant, le fait arrêter et désarmer, sans qu'il puisse faire la moindre résistance. Scipion, qui vient ensuite, prend sur lui une supériorité

d'autant plus accablante, qu'il joint à la confiance du pouvoir le langage de la modération la plus tranquille et les consolations de l'amitié. Il fait plus, il montre à Massinisse le traité qu'il a signé, et qui porte expressément que tous les captifs seront au pouvoir des Romains : Massinisse lui-même est forcé d'en convenir; il ne lui reste d'autre ressource que d'implorer la pitié pour son amour; et Scipion n'est que trop bien fondé à lui opposer les ordres du sénat, qu'il est obligé de suivre, et les dispositions du traité qui doivent être remplies : en sorte que Massinisse, le premier personnage de la pièce pendant les trois actes, est à la fois trompé dans un projet téméraire, puni comme un rebelle, réprimandé comme un jeune homme, et convaincu d'avoir tort. Cet acte décida le sort de cette tragédie, que les beautés du cinquième acte ne purent relever. La scène du dénoûment est tragique. Massinisse, qui est demeuré sans défense, comme sans réponse, a feint de consentir à livrer son épouse; et quand Scipion la demande, un rideau qui se tire découvre l'intérieur du théâtre, et montre Sophonisbe mourante, étendue sur une banquette, et un poignard enfoncé dans le sein; et Massinisse, affaibli déjà par le poison qu'il a pris, mais à qui la rage rend un reste de force, meurt en prononçant contre les Romains des imprécations qui offrent des traits d'énergie parmi beaucoup de négligences.

Ce dénoûment n'est pas conforme à l'histoire : Massinisse, malgré l'horreur du sacrifice où les Romains l'avaient réduit, oubliant un amour passager pour des intérêts durables, fut jusqu'à sa mort l'allié le plus constant et le plus fidèle ami de Rome. Corneille et Mairet, n'osant pas contredire une histoire aussi connue que celle du peuple romain, n'ont point fait mourir Massinisse. Mais on eût peut-être pardonné cette violation de la vérité historique, si la pièce avait pu être plus intéressante. Les mœurs y sont assez fidèlement observées, à un seul endroit près. A la fin du deuxième acte, un officier numide vient dire à la reine :

Reine, il faut vous apprendre
Qu'un *insolent* Romain vient ici de se rendre.
On le nomme Lélie, et le bruit se répand
Qu'il est de Scipion le premier lieutenant.
Sa suite *avec mépris* nous insulte et nous brave :
Des Romains, disent-ils, Sophonisbe est l'esclave.
Leur fierté nous vantait *je ne sais quel sénat,*
Des préteurs, des tribuns, l'honneur du consulat,
La majesté de Rome, etc.

Ce langage pouvait convenir à quelque Germain des bords du Rhin ou du Danube, la première fois que les Romains pénétrèrent dans ces contrées presque sauvages ; mais il n'était pas possible qu'au temps de la seconde guerre punique, les Romains, déjà connus en Afrique lors de la première, les Romains, depuis si long-temps en

guerre avec Carthage, alliés de Massinisse, ennemis de Syphax, et maîtres de Cirthe après un long siége, fussent tellement étrangers pour un Numide, qu'il entendît parler pour la première fois du sénat de Rome et du nom de Lélie, le lieutenant du général romain qui vient de prendre la ville. Cette ignorance est ici affectée mal à propos, et ne rend pas plus piquans des vers dont la diction est d'ailleurs négligée, comme elle l'est en beaucoup d'endroits: mais elle se relève dans quelques autres. C'est d'ailleurs un grand défaut dans le plan, d'avoir fait paraître au premier acte le personnage inutile de Syphax, qui est tué avant le commencement du second: suivant les règles de l'art, la pièce ne devait commencer qu'après sa mort. Il semble que l'auteur ait voulu suivre le plan de Mairet jusque dans les fautes qui étaient faciles à corriger.

La manière dont on accueillit *Sophonisbe* n'était conforme, ni aux ménagemens qu'on devait à l'âge et aux titres de l'auteur, ni même à un mérite que cet âge devait rendre plus intéressant. Certainement il y en avait un, fort peu ordinaire à soixante-quinze ans, à soutenir jusqu'à un certain point l'exécution et le dénoûment d'un sujet si ingrat; et l'agonie de Massinisse, que le jeu de Lekain rendait si terrible, était d'un effet vraiment théâtral. Mais le public ne parut sentir que la froideur du sujet; et Voltaire, blessé de cet ac-

cueil, qui lui rappelait encore la disgrâce des *Scythes* et celle du *Triumvirat*, parut aussi se dégoûter enfin, non pas encore de la tragédie, mais du théâtre. Il ne voulut y exposer, ni *les Lois de Minos*, pièce imprimée avant *Sophonisbe*, ni *Don Pèdre*, ni les *Pélopides*, qui la suivirent. Il déclara même, dans la préface de ces deux dernières pièces, qu'il ne les avait pas faites pour être représentées. Dans celle des *Lois de Minos* il avait annoncé solennellement qu'il *sortait de la carrière dramatique*; mais il promettait plus qu'il ne pouvait tenir. La tragédie était sa passion dominante; cette passion s'était même rallumée avec plus de force que jamais, lorsqu'il vint nous apporter lui-même *Irène* et *Agatocle*. Mais vant d'en venir à ces deux ouvrages, qui furent ses derniers, il faut dire un mot des trois autres que je viens de nommer.

Il semble que, dans *les Lois de Minos*, il ait voulu revenir au sujet qu'il avait manqué dans *les Guèbres*, et consacrer à la tolérance civile une seconde tragédie. Celle-ci est un peu moins défectueuse que la première, et pour le plan et pour le style, quoiqu'elle le soit encore beaucoup. Il s'agit, comme dans l'autre, d'une jeune fille que la superstition veut sacrifier aux dieux; mais ici du moins cette barbarie fanatique est mieux fondée sur les mœurs et sur la vraisemblance. La scène est en Crète, sous le règne de Teucer, suc-

cesseur de Minos; celui-ci, législateur de Crète, a établi la coutume d'immoler tous les sept ans une jeune captive aux mânes des héros crétois. C'est en conséquence de cette loi, regardée comme inviolable, qu'Astérie, faite prisonnière dans la guerre que les Crétois ont contre les Cydoniens, doit être sacrifiée dans le temple de Gortyne. Les Cydoniens sont des peuples du nord de la Crète, encore sauvages, tandis que ceux de Minos sont civilisés; et il entre dans le dessein de l'auteur d'opposer les vertus naturelles de ces Cydoniens, simples et grossiers, aux mœurs superstitieuses et cruelles des Crétois policés. Teucer les abhorre, ces mœurs; il pense en vrai sage; il voudrait abolir des lois inhumaines, et sauver Astérie : mais son pouvoir est limité par les archontes, et subordonné à la loi de l'état. Pendant ce conflit d'autorité, il arrive qu'Astérie est reconnue pour la fille de Teucer, qui avait été enlevée par les Cydoniens et nourrie chez eux : c'est précisément la fable des *Guèbres*. La même méprise que nous y avons vue n'est pas mieux placée dans *les Lois de Minos*. Datame, jeune Cydonien, amant d'Astérie, et qui vient pour payer sa rançon, la voit conduire par des soldats, qui sont ceux à qui Teucer a confié le soin de la défendre. Il se persuade tout le contraire; il prend les défenseurs d'Astérie pour ses bourreaux, et se jette avec toute sa suite sur les gardes de Teucer et sur ce prince lui-

même. Le dénoûment, au lieu d'être amené par l'autorité suprême, comme dans *les Guèbres*, est amené par la force, mais nullement motivé. Teucer, dont le pouvoir semblait jusque-là restreint dans des bornes si étroites, se trouve tout à coup maître absolu. C'est l'armée qui a fait cette révolution; mais il fallait la préparer et la fonder; il fallait dire par quels moyens il dispose ainsi de l'armée, qui ne pouvait pas être jusque-là dans sa dépendance, puisque alors tout y aurait été, le maître de l'armée l'étant nécessairement de tout le reste. Des scènes entières montrent évidemment le dessein de rappeler la dernière révolution de Suède, alors récente, dont l'auteur parle dans ses notes, et de retracer aussi l'anarchie polonaise, qui venait d'être la cause d'une autre espèce de révolution ; mais ces sortes d'allusions ne sauraient tenir lieu d'intérêt et de vraisemblance. Teucer brûle le temple de Crète, et abolit les sacrifices humains; le grand-prêtre est tué, comme dans *les Guèbres*; et Datame, le soldat cydonien, épouse la fille du roi.

Ce qu'on remarque le plus dans cette pièce et dans presque toutes celles du même temps, c'est l'esprit philosophique de l'auteur, devenu celui de tous les personnages, parce qu'il n'a plus guère la force de leur en donner un autre. Ce n'est plus cette philosophie naturelle, cette douce morale du cœur, sobrement ménagée dans le dialogue, et

habilement fondue dans le sujet; c'est la raison d'un vieillard, c'est-à-dire, le résultat de l'expérience mis à la place des passions et des caractères. La réflexion est l'esprit de la vieillesse : il domine dans tout ce qu'a fait Voltaire pour le théâtre, depuis *Olympie* jusqu'à *Irène*, et remplace progressivement l'imagination qui s'éteint.

Ce fut un paradoxe historique qui lui fit entreprendre la tragédie de *Don Pèdre*, pour réhabiliter la mémoire de ce roi, nommé par les historiens *Pierre-le-Cruel.* Il eut certainement des qualités estimables, et son frère naturel, Transtamare, commit, en le tuant, un meurtre très-odieux; mais il n'est ni possible ni permis de contredire tous les historiens, qui sont d'accord sur ses débauches et sur ses cruautés qui en furent la suite. Voltaire ne rend pas son apologie bien complète ni bien intéressante, quand il fait dire de lui à Léonore femme :

> Ses maîtresses peut-être ont corrompu son âme :
> Le fond en était pur.

Don Pèdre ailleurs dit de lui-même :

> Padille m'enchaînait et me rendait cruel :
> Pour venger ses appas je devins criminel.
> Ces temps étaient affreux....

Dans la vérité, ni lui ni Transtamare ne pouvaient être des personnages intéressans. Tous deux se

disputent Léonore et le trône : les états de Castille sont pour Transtamare, et du Guesclin, à la tête d'une armée française, lui prête un appui plus solide. Léonore a épousé en secret don Pèdre qu'elle aime, quoiqu'elle soit en butte, pendant une partie de la pièce, à ses soupçons injurieux. Le plan est arrangé de manière que Transtamare joue un rôle très-noble pendant les premiers actes, et finit par une barbarie exécrable : rien n'est plus mal conçu. Pour donner une idée de la manière dont cette pièce se dénoue et dont elle est écrite, il suffira de citer l'endroit du cinquième acte où l'on rapporte la défaite et la mort de Don Pèdre.

Par sa valeur trompé, don Pèdre s'est perdu.
Sous son coursier mourant ce héros abattu
A bientôt du *roi Jean* [1] subi la destinée.
Il tombe, on le saisit.

LÉONORE.

Exécrable journée,
Tu n'es pas à *ton comble* [2] ! Il vit du moins ?

MENDOSE.

Hélas !
Le généreux Guesclin le reçoit dans ses bras :
Il étanche son sang ; il le plaint, le console,
Le sert avec respect, engage sa parole
Qu'il sera des vainqueurs en tout temps honoré,
Comme un prince absolu de sa cour entouré.
Alors il le présente à l'heureux Transtamare.

[1] Que fait là le roi Jean ?
[2] *Le comble d'une journée !*

Dieu vengeur! qui l'eût cru? Le lâche, le barbare,
Ivre de son bonheur, *aveugle en son courroux*,
A tiré son poignard, a frappé votre époux.
Il foule aux pieds ce corps étendu sur le sable, etc.

Cette basse atrocité est par elle-même dégoûtante, et indigne de la tragédie; et, de plus, rien n'a indiqué auparavant que Transtamare en fût capable. Qui croirait qu'après ce récit, qui ne serait pas supporté, le poëte ose amener sur la scène cet abominable assassin, qui vient tranquillement réclamer la main de Léonore dont il a massacré l'époux? Une pareille scène révolterait le spectateur encore plus que le récit qui la précède. Léonore ne lui répond qu'en se perçant d'un poignard. Du Guesclin accable Transtamare de reproches; il lui dit:

Je vous dégrade ici du rang de chevalier;

vers très-noble, mais qui ne peut pas réparer de si énormes fautes: et Transtamare finit la pièce par ces deux vers:

Je m'en dis encor plus: au crime abandonné,
Léonore et mon frère, et Dieu, m'ont condamné.

Son remords est aussi froid que son crime. Mais au milieu de tant de défauts et de froideurs, on retrouve encore quelque chose de Voltaire dans une entrevue de Don Pèdre et de du Guesclin, dont le dialogue et la diction valent mieux que

le reste de la pièce, et respirent la franchise et la générosité qui étaient les caractères de la chevalerie.

Les Pélopides sont le seul ouvrage de la vieillesse de Voltaire où il ne se fasse reconnaître nulle part. Dans tous les autres dont je viens de parler, c'est un feu presque éteint, mais qui laisse encore échapper des étincelles : ici ce sont des cendres froides. C'est la dernière lutte qu'il essaya contre Crébillon; mais pour ce coup la partie était trop inégale. L'auteur d'*Atrée* avait composé sa pièce dans la vigueur de l'âge et du talent; Voltaire n'était plus que l'ombre de lui-même dans la tragédie lorsqu'il fit *les Pélopides*; et ce sujet est un de ceux qui demandent le plus de nerf tragique. La pièce de Voltaire est de la dernière faiblesse, dans le plan comme dans les vers. Il a mis au nombre de ses personnages Hippodamie et sa fille Érope : celle-ci, sur le point d'être la femme d'Atrée, a été enlevée aux autels par Thyeste; et cet enlèvement a produit une guerre civile dans Argos. Érope, qui a épousé Thyeste en secret, s'est retirée dans un temple avec l'enfant qu'elle a eu de son mariage. Sa mère Hippodamie, et le vieillard Polémon, ancien gouverneur des deux frères, et archonte d'Argos, ont obtenu une suspension d'armes. On parle d'accommodement : c'est là que commence la pièce, et pendant quatre actes il n'est question d'autre chose que de pour-

parlers toujours inutiles. Il n'y a de moyen de conciliation que de rendre Érope, qu'Atrée s'obstine à redemander avec justice. Polémon et Hippodamie se flattent d'y déterminer Érope et Thyeste, dont ils ignorent encore l'union secrète. Atrée, à qui l'on promet toujours de lui rendre sa femme, ne peut pas même parvenir à lui parler; ce n'est qu'à la fin du quatrième acte qu'Érope se résout à le voir et à lui révéler la vérité. Alors il prend le parti de dissimuler, comme dans la pièce de Crébillon, et prépare sa vengeance par les mêmes moyens. La coupe doit être le gage de la réconciliation entre les deux frères. Atrée, qui a fait égorger secrètement l'enfant d'Érope et de Thyeste, remplit la coupe de son sang; et, au moment où Hippodamie la présente à l'époux d'Érope, la nourrice arrive, et nous apprend le meurtre de l'enfant. Atrée, qui a pris ses mesures pour être le plus fort dans le temple, tue de sa main Érope et Thyeste au pied des autels, et répand du moins leur sang, s'il n'a pu leur faire boire celui de leur fils. Au milieu de toutes ces horreurs, il n'y a nulle force dans les sentimens, nul développement dans les caractères; nul intérêt pour Thyeste, qui est évidemment coupable, et qui l'est sans excuse et sans repentir; nul, pour l'espèce d'amour qu'Érope a pour un mari, qu'elle condamne sans cesse, et qui ne lui est cher que parce qu'elle voit en lui le père de leur enfant : jamais l'horreur n'a

été plus froide. A l'égard du style, on en peut juger par ce morceau, qui est le plus fort du rôle d'Atrée; c'est ainsi qu'il s'exprime dans un monologue, au moment où il vient d'apprendre qu'Érope et Thyeste sont unis :

Tout Argos, favorable à leurs lâches tendresses,
Pardonne à des forfaits qu'il appelle faiblesses,
Et je suis la victime et la fable à la fois
D'un peuple qui méprise et les mœurs et les lois.
Vous en allez frémir, Grèce légère et vaine,
Détestable Thyeste, insolente Mycène!
Soleil, qui vois ce crime et toute ma fureur,
Tu ne verras bientôt ces lieux qu'avec horreur.
Le voilà, cet enfant, ce rejeton du crime....
Je te tiens: les enfers m'ont livré ma victime;
Je tiens ce glaive affreux sous qui tomba Pélops;
Il te frappe, il t'égorge, *il t'étale en lambeaux;*
Il fait rentrer ton sang, au gré de ma furie,
Dans le coupable sang qui t'a donné la vie.
Le festin de Tantale est préparé pour eux;
Les poisons de Médée en sont les mets affreux.
Tout tombe autour de moi par cent morts différentes;
Je me plais aux accens de leurs voix expirantes;
Je savoure le sang dont j'étais affamé.
Thyeste, Érope, ingrats! tremblez d'avoir aimé!

Idas accourt à lui, et dit :

Seigneur, qu'ai-je entendu? quels discours effroyables!
Que vous m'épouvantez par ces cris *lamentables!*

Cette étrange expression de *cris lamentables*, à propos des fureurs d'Atrée, suffirait pour faire voir à quel point Voltaire avait oublié même le

mot propre, quand tout ce qui précède ne le prouverait pas. Il n'est pas nécessaire de détailler toutes les fautes de ces vers : il y en a presque autant que de mots. Les quatre vers les plus passables ne sont qu'une espèce de plagiat des vers de Racine et de Boileau, extrêmement affaiblis. Toute la tragédie des *Pélopides* ne vaut pas une scène d'*Atrée*, qui pourtant n'est pas une bonne pièce.

Irène et *Agathocle*, sujets beaucoup moins forts que celui d'*Atrée*, montrent moins la décrépitude de l'auteur, et offrent encore quelques traits de sentiment et quelques vers heureux. Un des inconvéniens d'*Agathocle* est de ressembler beaucoup à *Venceslas*. Dans l'une et l'autre pièce, c'est un vieux souver in dont les deux fils ont aut nt de différence entre eux que d'éloignement l'un pour l'autre. L'un des deux est tué par son frère. Le père veut d'abord faire périr le meurtrier, et finit par lui céder la couronne : c'est évidemment le même fond. On peut cependant regretter que Voltaire n'ait pas traité ce sujet dans un temps où il eût pu se servir de tout son talent pour développer les idées accessoires qui pouvaient distinguer sa pièce de celle de Rotrou, et, malgré les rapports généraux des deux plans, donner au sien un caractère particulier. Celui qu'il n'a fait qu'indiquer pouvait être dramatique, et fournissait aux mœurs et aux situations. Ses deux

frères sont l'inverse de ceux de Rotrou : Rotrou fait mourir celui des deux qui a le plus de vertu, et le meurtrier, qui obtient sa grâce et le trône, n'intéresse que par la violence de ses passions, qui semble l'entraîner malgré lui. Dans *Agathocle*, Argide, après avoir tué Polycrate, peut dire, comme Égisthe dans *Mérope* :

J'ai tué justement un injuste adversaire.

Polycrate, d'un caractère féroce et tyrannique, veut enlever à force ouverte une jeune captive que l'on doit rendre aux Carthaginois, en vertu d'un traité. Argide, aussi généreux que sensible, veut que cette captive soit libre, quoiqu'il en soit amoureux; il défend l'innocence opprimée : attaqué par le ravisseur, il ne lui ôte la vie que pour sauver la sienne. L'amour réciproque du prince Argide et de cette jeune Idace, d'autant plus intéressant dans tous les deux que tous les deux le combattent, et que les circonstances le traversent, pouvait former une intrigue attachante. Du côté des caractères, on pouvait tirer un grand parti de cet Agathocle parvenu au trône du sein de la bassesse, qui a fait respecter ses exploits, son courage et ses talens de ces mêmes Syracusains qui haïssaient sa tyrannie. C'était un aperçu assez juste et assez heureux que cette prédilection que le poëte lui donne pour son fils Polycrate, dont il n'ignore pas les

vices, mais dont la fierté et l'énergie lui paraissent propres à rendre le trône héréditaire dans sa famille. D'un autre côté, il y a de la vérité dans cette jalousie secrète qui éloigne le cœur d'un vieux tyran de son autre fils Argide, dont l'héroïsme aimable semble reprocher à son père les vices et les cruautés qui ont servi à son élévation. Toutes ces dispositions différentes et contrastées, vaincues à la fin par la nature, par l'ascendant de la vertu, par les réflexions de l'expérience, par la nécessité des conjonctures, pouvaient donner d'autant plus d'effet au dénoûment, que, si l'abdication d'Agathocle rappelle celle de Venceslas, celle d'Argide, qui vient ensuite, est une idée aussi belle qu'originale. Que le vieil Agathocle descende du trône quand il a déjà un pied dans la tombe, il n'y a rien là de bien extraordinaire; mais que son fils, au moment où on le fait roi, où les peuples applaudissent à cette proclamation, se souvienne que les Syracusains étaient libres avant que son père les eût asservis; qu'il n'accepte la couronne que pour avoir le droit de s'en dépouiller; et que le premier acte de son pouvoir soit de rendre la liberté à sa patrie, et de préférer des concitoyens à des sujets : je crois que cette révolution serait vraiment théâtrale, si tout le rôle d'Argide avait été fait pour amener et préparer ce beau moment. *Agathocle* n'est qu'une esquisse extrêmement im-

parfaite, dont Voltaire aurait pu faire un tableau s'il avait pu tenir encore d'une main assez ferme et assez vigoureuse le pinceau tragique, qui, tremblant entre les doigts glacés d'un vieillard, ne put que dessiner des figures indécises, sans expression, sans couleur et sans vie.

Les amis de Voltaire crurent honorer sa mémoire en faisant représenter *Agathocle* le jour de l'anniversaire de sa mort; je ne crois pas que ce zèle fût bien entendu. On sollicita, par un long compliment, l'indulgence du public. Est-ce un hommage bien flatteur que de demander l'indulgence pour celui qui, pendant si long-temps, n'avait eu à demander que la justice? Le public parut connaître mieux les bienséances: il ne se montra pas indulgent, mais respectueux; il écouta la pièce sans murmure, et n'y revint pas. Ce qui put donner de meilleures espérances pour *Agathocle*, c'est l'accueil qu'on avait fait à *Irène*. Mais pouvait-on s'y tromper? Voltaire était présent lorsqu'on joua *Irène*; et dans quelles circonstances! De plus, quoique le sujet ne valût pas celui d'*Agathocle*, l'exécution en était moins défectueuse: il y avait quelques situations du moins indiquées, quelques instans d'intérêt. Mais au fond la fable de cette pièce avait l'irremédiable inconvénient que nous avons déjà rencontré dans plusieurs des pièces précédentes, celui de mettre les personnages principaux dans

une situation dont ils ne peuvent pas sortir. C'est la première fois que l'auteur avait occasion de peindre les mœurs du Bas-Empire et la cour byzantine : c'était un cadre neuf au théâtre, car je compte pour rien l'*Andronic* de Campistron, non qu'il soit sans intérêt, mais parce que l'auteur semble ne s'être pas même douté que la tragédie dût peindre des mœurs. Celles de Byzance, à l'époque où est placée l'action d'*Irène*, et qui n'est pas loin de celle d'*Andronic*, demandaient ces touches de Tacite que Racine sut emprunter pour *Britannicus*; et malheureusement Voltaire, qui, dans *Rome sauvée*, s'était montré capable de la même force, ne pouvait plus l'avoir dans *Irène*. Il y a des peintures dramatiques que tout le monde peut essayer avec quelque facilité, soit parce que les modèles en sont multipliés, soit parce qu'elles sont par elles-mêmes susceptibles de frapper quiconque a un peu d'imagination : tels sont, par exemple, les tableaux de la grandeur romaine ou ceux de la chevalerie, qui sont si propres à élever l'âme, et si favorables à présenter au spectateur. Il y en a d'autres qui demandent le pinceau le plus sûr et le plus exercé : tels sont ceux d'une profonde corruption, du dernier avilissement dans une nation dégradée, du dernier abaissement d'une puissance qui tombe, de cette dégénérescence politique et morale (s'il est permis de se servir de ce terme),

qui, se manifestant à la fois dans toutes les parties du corps social, annonce sa dissolution prochaine. C'était l'état de l'empire grec, qui succomba peu de temps après; et ces sortes d'objets sont très-difficiles à représenter, parce que les couleurs, pour être fidèles, doivent être tristes et flétrissantes; que, ne pouvant réussir par l'éclat, elles ne peuvent attacher que par l'extrême vérité, et que la seule lumière qu'on puisse y répandre est celle de la morale et de l'expérience.

Cependant c'est toujours un avantage pour le grand talent d'avoir à crayonner des mœurs nouvelles, quelque difficulté qu'elles présentent; mais il faut qu'il ait tous ses moyens, et pouvait-on exiger que Voltaire les eût à quatre-vingt-quatre ans? Nicéphore est un de ces despotes, comme on en voit tant dans les annales byzantines, qui, renfermés dans l'intérieur de leur palais avec des femmes, des esclaves et des eunuques, craignent également les ennemis de l'état et leurs sujets, n'osent ni combattre les uns ni paraître devant les autres, pâlissent des succès de leurs généraux d'armée, encore plus que de leurs défaites, et ne voient dans tout homme qui a du mérite et de la renommée qu'un concurrent qui peut devenir leur successeur. Nicéphore a une raison de plus pour haïr Alexis Comnène, qui vient de battre les Scythes auprès du Strymon : cet Alexis avait dû épouser Irène devenue depuis impératrice;

et son époux Nicéphore s'est aperçu des sentimens qu'elle a conservés pour ce jeune prince, rejeton de la famille impériale des Comnène. Il lui a fait défense de reparaître à Byzance; ce qui était alors la suite naturelle et la récompense ordinaire des victoires remportées sur les ennemis. Mais Alexis, ramené par l'amour, revient ce jour même dans la capitale, et brave Nicéphore. Il eût fallu détailler les motifs de sa confiance et de son retour, développer ses desseins et ses ressources; mais tout est précipité sans vraisemblance comme sans effet. Nicéphore ne paraît que dans une scène pour être insulté par Alexis, et tué dans l'acte suivant. Au troisième, Alexis est empereur, et veut épouser la veuve après avoir égorgé le mari. Voilà le nœud de la pièce, qui reste le même pendant trois actes, sans qu'il arrive le moindre incident qui varie une situation dont on ne peut rien espérer. On ne voit d'un côté que d'inutiles tentatives, et de l'autre qu'une résistance nécessaire. L'auteur, comme pour donner à Irène un appui dont elle ne doit pas avoir besoin, fait sortir alors de l'ombre d'un cloître le père d'Irène, le vieillard Léonce, qui s'y était retiré, comme il arrivait assez souvent, pour se dérober aux horreurs et aux dangers des révolutions continuelles dont Byzance était le théâtre. Il rappelle à sa fille la coutume établie qui oblige les veuves des empereurs à se renfermer dans une maison reli-

gieuse. Il combat avec force les prétentions injustes et les violence d'Alexis :

Écoutez Dieu qui parle, et la terre qui crie
« Tes mains à ton monarque ont arraché la vie.
» N'épouse point sa veuve.... »

Il est trop sûr qu'Alexis n'a rien à répondre, et que le héros d'une pièce, quand on peut lui parler ainsi, ne peut pas en fonder l'intérêt. Il y en a un peu plus dans le rôle d'Irène, qui combat une passion si malheureuse; mais au théâtre on est plus ennuyé qu'attendri d'un malheur sans remède. Alexis, comme s'il voulait se rendre encore plus odieux, fait arrêter le père d'Irène. Elle se tue, comme tout le monde s'y attend depuis trois actes; et cette mort, qui suit un long monologue, est tout ce que contient le cinquième acte.

Ce qui doit toujours surprendre, c'est que, dans toutes ses pièces, *les Pélopides* exceptés, il y a toujours quelques morceaux écrits du style de la tragédie. On applaudit beaucoup un fort beau vers du rôle de Léonce, en réponse à Comnène, qui lui reprochait sa morale comme un *préjugé* :

La voix de l'univers est-elle un préjugé?

Je laisse aux philosophes à répondre à Voltaire qui a fait ce vers, au public qui l'applaudit, et à l'*univers*.

Les rapides révolutions de Byzance parurent

heureusement exprimées dans ces vers qui ont du nombre, de la précision et de l'élégance :

Vingt fois il a suffi, pour changer tout l'état,
De la voix d'un pontife ou du cri d'un soldat.

. . . .

Nous avons vu passer ces ombres fugitives,
Fantômes d'empereurs élevés sur nos rives,
Tombant du haut du trône en l'éternel oubli,
Où leur nom d'un moment se perd enseveli.

D'autres vers étonnèrent par le coloris poétique ; celui-ci, par exemple, que dit Irène en parlant du mariage qui la fit impératrice en la faisant si malheureuse,

On para mes chagrins de l'éclat des grandeurs,

et cet autre qui rend la même idée,

Je montai sur le trône au faîte du malheur.

Au reste, *Irène* fut bientôt oubliée ; mais on n'oubliera jamais ce triomphe du génie décerné sur le théâtre de Paris à l'homme extraordinaire qui, sentant sa fin prochaine, était venu chercher la récompense de soixante ans de travaux, et qui, sans finir, comme Sophocle, par un chef-d'œuvre, méritait comme lui de mourir sous les lauriers.

FIN DU TOME ONZIÈME.

TABLE

DES MATIÈRES.

TROISIÈME PARTIE.

XVIIIᵉ. SIÈCLE.

SUITE DU LIVRE PREMIER. — POÉSIE.

FIN DE LA TABLE.